HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lamusiqueauxpays08stra

3673

A

LA

MUSIQUE AUX PAYS-BAS.

Gand, imprimerie I.-S. Van Doosselaere.

B

LA

MUSIQUE AUX PAYS-BAS

AVANT LE XIXe SIÈCLE.

DOCUMENTS INÉDITS ET ANNOTÉS.

Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers; opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc.

AVEC PLANCHES DE MUSIQUE ET TABLE ALPHABÉTIQUE,

PAR

EDMOND VANDER STRAETEN.

TOME HUITIÈME.

(LES MUSICIENS NÉERLANDAIS EN ESPAGNE).

2e PARTIE.

BRUXELLES,
CHEZ SCHOTT, FRÈRES, ÉDITEURS DE MUSIQUE,
82, MONTAGNE DE LA COUR.
Maisons: Paris, Londres, Mayence, Sydney.

1888.

ML
106
N4S8
1867
t.8

LIBRARY
FEB 2 1965
UNIVERSITY OF TORONTO

958064

Verified

La disproportion entre les trois derniers volumes de *la Musique aux Pays-Bas* et ceux qui les précèdent, est sensible. Il y a ici, en effet, le double de matériaux mis en œuvre.

Quand nous limitâmes nos recherches, faute de mieux, aux confins du pays, à chaque instant des lacunes s'offraient, qui nous obligeaient à surseoir à notre publication ou à passer franchement outre, pour laisser à nos successeurs la tâche d'exhumer les documents complémentaires, restés inaccessibles à nos investigations, ou par le défaut de classement ou par des barrières infranchissables.

Admis à visiter les dépôts littéraires à l'étranger, les pièces probantes se présentèrent en foule, et les obstacles, surgis ici à chaque pas, ne furent point là-bas, s'ils existaient, d'une nature assez sérieuse pour n'être point écartés facilement.

Telle monographie ne formait précédemment qu'un chapitre dans un volume ; celles, par exemple, des ménestrels et des clavecinistes néerlandais. Un volume entier d'environ 600 pages est consacré maintenant à un objectif embrassant en quelque sorte la totalité des matières voulues ; ainsi, pour le volume des *Musiciens néerlandais en Italie* et pour les deux volumes des *Musiciens néerlandais en Espagne.*

Notre excursion au delà des Alpes fut entreprise, il faut le dire, quand, faisant partie de l'administration des Archives générales du Royaume à Bruxelles, il ne nous était permis de prendre, sur nos travaux officiels, que trois ou quatre mois, pour des dépouillements qui nécessitaient presqu'autant d'années. Il y sera pourvu heureusement plus tard, à l'aide d'un renfort considérable de documents recueillis à loisir ([1]).

Ouvrez n'importe quel livre d'histoire musicale, vous y verrez apparaître le vieux cliché de l'influence néerlandaise dans la plupart des pays européens, repris avec des variantes ne modifiant en rien son caractère banal. Depuis quand cette influence ? Par l'intervention de quels artistes ? Sous quelle forme multiple ? Pendant combien de temps ? A la faveur de quel concours heureux de circonstances ? — Silence complet sur tous ces points. « On n'a rien écrit, que je sache, sur la musique espagnole, » s'écrie Viardot, avec un dépit mal déguisé.

([1]) Voy., aux *Notes supplémentaires*, les linéaments de ce nouveau travail présenté sous une autre forme.

L'écrivain comptait-il donc sur le travail des autres pour faire le sien ?

On a vu défiler, au tome précédent, une série d'illustrations de premier ordre. On a dit l'école d'où ils sortaient, la mission importante qu'ils remplirent au delà des Pyrénées, les élèves distingués formés par eux, les particularités saillantes de leur existence artistique, etc.

Le présent tome en fournit un contingent non moins significatif, escorté de la même somme d'informations puisées aux sources les plus accréditées. Rien qu'en fait de compositeurs et de maîtres de chapelle, on a : Nicolas Payen, Pierre De Manchicourt, Pierre Du Hotz, Jean Bonmarché, Gérard Turnhout, George De la Hèle, Philippe Rogier, appelé, soit dit en passant, par Lope de Vega, « honor, gloria y lustre de Flandes ; » Corneille Verdonck, Géry De Ghersem (avec portrait), Corneille Verdonck, Alonso Laloo, Juan Wrede, Damien De Goes (avec portrait), Jean De Namur, *aliàs* Dupont, etc. De la masse énorme de chantres — plusieurs milliers, sans contredit — se détachent bon nombre d'artistes ayant conquis *tra los montes*, une grande notorité, comme compositeurs ou didacticiens.

En tête des organistes, brillent Michel De Bock, Jean d'Arras et Louis Van Heymissen. A titre de facteurs d'orgues, Ludolphe Woelemont, Henri Van Vorst, Mathieu Langhedul, Gilles Brebos et ses trois fils Gaspard, Jean et Michel, s'imposent à l'attention et à l'admiration. Comme facteurs de carillons estimés, il y a

lieu de mentionner Michel De Haze et Nicolas Le Vache, ce dernier placé en tête d'une fonderie de cloches à Lisbonne. Parmi les meilleurs typographes musicaux, il suffira de citer les noms vénérés de Christophe Plantin, Joannes Flander ou *Flamenco*, Quirin Gérard, Matheo Flander, Hyacinthe Tabernier, Lambert Palmaert, Laurent et Pierre Craesbeeck, etc.

Quant aux faits multiples de la grande intervention musicale néerlandaise en Espagne, réduits aux minces proportions d'une indication, ils peuvent s'aligner ainsi :

I. — Chapelle flamande de Philippe II à Madrid. Maîtres de haute valeur dont elle est formée. Le chant y atteint la perfection. Symbolisation de la monodie néerlandaise au XVIe siècle. Gravure la concernant. La castration inconnue dans les rangs des *niños* flamands. Parallèle entre les chapelles néerlandaise et espagnole. Le génie de l'orgue attribué aux virtuoses des Pays-Bas. Organistes distingués formés par eux. Recrutements divers de chantres. Réorganisations. Les ménestrels flamands de Philippe II. Gravure y relative. Succès des artistes flamands à la *jornada* (comices) de Monzon.

II. — Nouveaux recrutements de musiciens aux Pays-Bas pour la chapelle flamande de Philippe II. Les maîtres de chant des cathédrales enrôlés comme de simples chantres. Opposition faite par les dignitaires de la cathédrale d'Anvers au duc d'Albe, au sujet d'une demande de *soprani*. Ceux-ci portés, dans la chapelle

madrilène, au nombre de dix-sept, puis de dix-neuf. Nomenclatures diverses des phalanges vocales flamandes en cette institution. Autres succès à la *jornada* de Monzon, où nos artistes se trouvent en présence des chantres aragonais, castillans, portugais, etc. Transcriptions pour le répertoire de la chapelle royale de Madrid. Nombreuses compositions flamandes qui en font partie. Monopole des éditions musicales plantiniennes en Espagne.

III. — Chapelle flamande de Philippe II à Lisbonne. La Néerlande fouillée à nouveau en tous sens, pour le recrutement à outrance des *niños* destinés à la chapelle de Madrid. Leur supériorité incontestable. Excursion pittoresque en Espagne de ceux-ci. Débuts, prospérité et décadence de l'institution flamande des *niños*. Les divers instruments dont ils jouent. Leurs statuts. Règlements de la chapelle néerlandaise. Irruption espagnole. Instruments servant aux *villancicos*. Basse de Flandre. Planche y relative. Analogies et restitutions. Série d'impressions flamandes faites en Espagne et en Portugal. Fac-simile. Notices et documents.

IV. — Orgues monumentales construites à l'Escurial par des artistes flamands, Gilles Brebos en tête. Gravure. Description de leurs jeux variés et manière de les combiner. Appréciations. Orguettes, clavicordes et clavecins dûs aux mêmes facteurs. Claviorgue de Juan Brebos. Orgues flamandes à la cathédrale de Tolède. Série de facteurs d'orgues contemporains établis aux

Pays-Bas. Spécimen de leurs produits. Fifres, flûtes, cornets à bouquin, luths, théorbes, pandores, cromornes, douçaines, cornemuses, saquebutes, violes à archet, etc. formant le cabinet instrumental de Philippe II. Éclosion de la symphonie. Phototypie. Carillons flamands à l'Escurial. Description et appréciation. Ils concertent, aux grandes solennités, avec d'autres instruments. Carillons flamands construits au palais d'Aranjuez, de la Granga et au couvent de Mafra (Estramadure). Description détaillée et notices diverses. La musique à l'Escurial. Notices biographiques. Répertoire vocal de la chapelle royale de Madrid.

V. — Artistes et œuvres de la chapelle royale de Madrid, sous Philippe III. Les compositeurs flamands et les premiers essais de drame lyrique. *Bandas* instrumentales flamandes installées à Séville et ailleurs. Couplets de Saint-Jacques de Compostelle joués et chantés par eux. Nouvelle irruption de l'élément espagnol dans les rangs des chantres officiels néerlandais. Nomenclature de la chapelle royale flamande espagnolisée. Engouement pour les virtuoses italiens. Les derniers survivants flamands sous Louis Ier. Éloge du génie musical néerlandais. Vulgarisation de leurs œuvres, par les transcriptions et les adaptations. Série de collections où elles sont consignées. Notices et commentaires. Répertoire flamand d'ouvrages religieux à Grenade, Saragosse, Valladolid, Barcelone, Valence, Alcala, Madrid, l'Escurial, etc. Bibliothèque musicale

néerlandaise de Jean IV à Lisbonne. Description accompagnée de notices biographiques.

Les *niños*, on a pu le remarquer, ont joué un rôle si important dans les grandes interprétations musicales en Espagne, plusieurs d'entre eux sont parvenus à une si haute position dans l'art, que forcément une étude à part leur revenait. Nos recherches ont pu être menées de façon à nous permettre d'esquisser ces jeunes chantres au moment où ils sont embrigadés aux Pays-Bas et embarqués dans l'un ou l'autre port fréquenté de la mer du Nord : Flessingue ou Calais.

On les voit arriver à Madrid, prendre domicile dans la maîtrise, revêtir le costume officiel, assister aux exercices de classe, fonctionner aux solennités, se rendre, à la suite du souverain, par monts et par vaux, placés sur un *carruache* traîné par des mules, à côté de leur professeur et de leur médecin, à quelque ville éloignée, prendre logement dans une auberge misérable, et parvenir, à travers mille péripéties, ou lamentables ou comiques, à la destination voulue. La mue de leur voie étant déclarée, on les colloque dans l'une des universités les plus réputées, à Alcala, en Espagne, à Douai ou à Louvain, aux Pays-Bas, pour y faire leurs hautes études. A l'aide d'un de leurs règlements, on a pu reconstituer leur vie d'études et d'exercices dans les maîtrises. Rien, nous le répétons, sur la mutilation de la castration. Les brusques variations atmosphériques de la péninsule nécessitèrent le va-et-vient

incessant que nous enregistrons, entre l'Espagne et les Pays-Bas, et provoquèrent les ordres rigoureux dépêchés par les souverains, en vue de renforts continuels de voix enfantines fraîches et exercées. Une vraie hécatombe, durant deux siècles.

On achèvera de prouver, dans ce volume, que les Néerlandais n'ont point franchi les Pyrénées pour vulgariser simplement leurs méthodes d'harmonie et de contrepoint, mais pour initier les Espagnols à la théorie et à la pratique du vrai chant, où l'on verra qu'ils excellaient. *Belga canit !* Ce cri échappé à une admiration spontanée, reflète fidèlement le succès de vogue qu'obtint l'enseignement vocal de nos maîtres. L'appréciation bien connue de Guicciardini sonne la même note enthousiaste, et si, comme le prétend Artéaga, « les Néerlandais firent entrer leur goût national dans la musique d'Italie, » à plus forte raison, l'Espagne, qui était loin de posséder l'instinct du chant comme l'Italie, aura subi, plus fortement que celle-ci, l'empreinte du talent vocal des Néerlandais : à l'église, aux concerts, au théâtre. Ici, ils ont même présidé à la naissance et contribué au développement de la musique dramatique. Philippe IV, compositeur, dit-on, favorisa largement cette intervention.

Démontrer encore que de simples extraits d'archives n'offrent aucune garantie d'impartialité sérieuse, nous paraît chose superflue. En détachant d'une pièce un fragment que l'on croit seul devoir intéresser l'art ou la science, on s'expose à voir réclamer le document

entier, par celui qui compte y rencontrer d'autres éléments d'intérêt. C'est donc à recommencer.

A défaut d'une pièce probante, le doute est absolument de rigueur : « Un fait, accepté comme incontestable, dit Kastner, peut être à chaque instant démenti. Les assertions, présentées sous la forme du doute, ont du moins cela de bon qu'elles exigent une sorte de contre-épreuve, c'est-à-dire qu'elles provoquent de nouvelles recherches qui atteignent quelque fois le but. Les opinions, données pour certaines, ont cela de mauvais qu'elles paralysent l'élan des tentatives ultérieures, en posant les limites d'un domaine qui semble avoir été conquis, et qui souvent n'a pas même été entrevu. L'amour-propre des auteurs s'en trouve bien, mais la science ne peut qu'y perdre. »

Dans chaque dépôt d'Archives à dépouiller, il y a lieu de faire la part des dévastations commises. Par bonheur, la sculpture, la peinture, la numismatique, l'iconographie, etc. viennent parfois en aide au chercheur dévoyé, en suppléant, comme par miracle, aux lacunes des documents purement littéraires. Une large part a été faite à ces sources indirectes.

Nos informations sur l'Escurial ont été singulièrement renforcées, grâce aux obligeantes communications de M. François Barbieri. En vue d'obtenir ce qui était inaccessible aux savants admis à utiliser la Bibliothèque et les Archives de ce célèbre couvent, notre vaillant ami, puissamment soutenu par de hautes influences, put habiter, pendant une assez longue période, au

cloître même de l'Escurial et y mener en quelque sorte la vie austère des religieux. Rien n'échappa dès lors à son intelligente perspicacité, et il lui fut donné de puiser à pleines mains, pour l'histoire musicale de son pays, les documents les plus neufs et les plus curieux. Ce qui concernait la Néerlande a été détaché de son butin, avec une exquise courtoisie, et utilisé ici le mieux possible.

M. José de Güemes Willame, archiviste du Palais royal à Madrid, a mis une égale complaisance à nous seconder et à nous guider dans le dédale des papiers confiés à soins intelligents. Outre les pièces placées à sa portée immédiate qu'il nous a laissé compulser à notre guise, il nous en a exhibé de nombreuses d'une grande importance qui furent entassées pêle-mêle, à des époques troublées, dans les souterrains du Palais royal, et qu'il n'a pu extraire de ces antres obscurs qu'avec des peines infinies. Les fréquentes citations, faites dans ce volume, du dépôt préposé à la garde de M. José de Güemes Willame, démontrent mieux que les formules les plus laudatives, à quel point ce zélé et savant archiviste s'est dévoué pour notre difficile entreprise.

Et maintenant, laissons ces études et ces documents apporter, dans le monde musicologique, leur contingent de lumières, obtenu, à l'aide d'une patience et d'une énergie que peuvent apprécier seulement ceux qui, pour une autre branche d'histoire artistique, ont parcouru les mêmes chemins et subi les mêmes épreuves. Vouons le peu d'années qui nous restent, à étendre et à

affermir ces résultats, au lieu de les consacrer à de mesquins débats personnels, toujours passionnés et injustes au moment même où ils surgissent, et laissons à nos successeurs le soin d'apprécier, avec le calme serein et la raison exacte nécessaires, la part d'efforts réalisés qui nous revient de plein droit.

LA MUSIQUE AUX PAYS-BAS

AVANT LE XIXe SIÈCLE.

DOCUMENTS INÉDITS ET ANNOTÉS.

I.

Manchicourt (Pierre De),

compositeur éminent du milieu du XVIe siècle. — Informations préliminaires. — Parallèle entre la chapelle musicale flamande de Charles-Quint et la chapelle musicale flamande de Philippe II. — Enrôlements de musiciens pour celle-ci. — Certains maîtres des chapelles néerlandaises se résignent, pour y entrer, à n'être plus que d'humbles chantres. — Côme Van Truyen, directeur de musique de la collégiale de Termonde, est un de ceux-là. — Homogénéité mélodieuse de la phalange chorale de Philippe II. — *Belga canit!* le Belge seul chante! — Appréciation d'un critique contemporain, qui estime que l'Italien « soupire, » l'Allemand « criaille, » et l'Espagnol « éclate. » — Courte récapitulation rétrospective servant à justifier le mérite supérieur des chanteurs belges : Pierre de Fossa, en Italie, Pierre De la Rue, Alexandre Agricola, Jean Bosquet, Josse Brûlé, Isbrant Buys, etc., en Espagne, célébrés par les historiens, en la 1re moitié du XVIe siècle, et, par dessus tout, Mathias Reydummel, si admiré notamment sous le règne de Philippe II. — Appréciations sommaires. — Notes subsidiaires sur le merveilleux succès des chanteurs Flamands à Bologne; sur la participation directe de Charles-Quint aux interprétations vocales qui marquèrent la cérémonie de son couronnement, et sur le prétendu « doppio coro, » en réalité une simple diaphonie, qui y vibra. — Zônes didactiques à établir pour les maîtrises de chant aux Pays-Bas. — Exemple emprunté à la Bavière, où les chantres néerlandais, formaient, sous Roland Lassus, un ensemble harmonieux si parfait, qu'un maître napolitain avoua, en l'écoutant, avoir assisté à un concert céleste. — Cette onction mélodieuse, en Espagne, déclarée

sans égale dans l'univers. — Nulle trace aujourd'hui de cette perfection vocale. — Difficulté de résumer le chant d'alors en corps de doctrine. — Figure sculptée de la monodie symbolisée, au XVIe siècle, empruntée au tronton du portail latéral gauche de l'église de Hal. — Fac-simile phototypé. — Description détaillée et inductions significatives. — Distinctions puériles en chanteurs *di gulo* et *di petto*. — Point de traces de castrats en Espagne, du moins pour les soprani flamands. — Ceux-ci, à l'époque de la mue, étaient placés dans une Université, d'où ils sortaient pour devenir prêtres. — A leur défaut, on avait recours aux *falsetti*. — Les soprani néerlandais avidement recherchés pour leur voix solide et leur intelligence. — Immigration continuelle de chantres néerlandais en Espagne. — Lacunes éphémères dans le personnel officiel. — Remaniements. — Nomenclature des chantres flamands de Philippe II, en 1558, ayant pour directeur Nicolas Payen, et pour organiste Michel De Bock. — Rapprochement avec le personnel de la chapelle flamande, congédié, en 1556, par Charles-Quint, lors de son départ pour Yuste. — Les chapelles flamande et espagnole juxtaposées. — Supériorité numérique de la première, organistes exceptés. — Les célèbres virtuoses du clavier Michel De Bock, Néerlandais, et Joan De Cabezon, Espagnol. — Celui-ci, de l'aveu de Mariano Soriano Fuertes, tient son art des Flamands. — Prétendue antériorité d'emploi de Joan de Cabezon, quant aux premières pièces instrumentales à cordes. — Question à débattre entre lui et Jacques De Buus. — Le génie de l'orgue attribué universellement aux maîtres néerlandais. — Nouvel exemple tiré d'une lettre autographe de Marc Houterman, organiste de Saint-Pierre à Rome, sous Palestrina. — Confirmation des éloges à lui voués par son épitaphe. — Le texte et la traduction de cette lettre curieuse, datant de 1575. — Fac-simile de la signature de Marc Houterman. — Retenu par Roland de Lassus, comme organiste de la Cour de Bavière, il se dérobe à cet honneur. — Sa fille, artiste peut-être aussi, devait accompagner le grand virtuose. — Raisons probables de son abstention. — Rayonnement de nos organistes et clavecinistes en Italie, en Autriche et en Espagne. — Autre réhabilitation importante : celle de Louis Brooman, dont l'épitaphe élogieuse avait été contestée récemment. — Document produit plus loin. — Nicolas Payen, en tête des chantres royaux — Pierre Du Hotz, Gaspard Payen, Philibert Van Turnhout. — Ludolphe Woelemont « templador, » c'est-à-dire réparateur d'orgues. — Nomenclature du personnel de la chapelle flamande de 1559. — Pièce curieuse y annexée, concernant l'uniforme des chantres. — La *ropilla*, la *loba*, le *capriote*, le *manteo di camino*, le *jubon*, le *çenidero de colonia*. — Reproductions et annotations. — Erreur d'Ambros, confondant un bénéfice de Payen avec une position nouvelle octroyée au maître — Mort de Nicolas Payen, en la même année. — Compositions diverses émanées de lui. —

Éloges restrictifs qu'en fait Ambros. — Le premier, Payen mit en musique un chronogramme, celui d'Isabelle, femme de Charles-Quint. — Son lieu de naissance, ses débuts à la chapelle royale de Madrid, sa famille. — Un fabricant de clavecins, « sr Payen, » au XVIIe siècle, à Utrecht. — Fac-simile de son écriture. — Son successeur, à la maîtrise royale de Madrid, Pierre De Manchicourt. — Origine béthunienne de celui-ci, démontrée par le titre d'une collection de ses chansons. — Un recueil de ses messes, paru en 1532, induisant à croire que la naissance de Pierre De Manchicourt remonte plus haut que l'année 1510, où la placent les biographes. — Deux homonymes : « Perroton de Mancourt, » chantre de Louis XII, et me Pierre de Manchicourt, mort à Rome en 1542. — Le « maistre de la grande escole » à Bethune, en 1525, n'est autre que l'artiste en question. — Il devient directeur des enfants de chœur à Tournai, position qu'il quitte en 1557. — Après avoir passé à Anvers il se trouve, dès le mois de mai 1559, en tête de la chapelle flamande de Philippe II à Madrid. — Nomenclature de cette chapelle, à l'époque susdite. — Reproduction. — Le chantre Pierre Du Hotz passe aux Pays-Bas, à titre de maître de la chapelle du gouverneur-général. — A peine arrivé, il sollicite l'octroi d'une prébende à Condé. — Sa requête vise son fils Charles, chantre. — Renseignement qu'elle contient sur un certain Jean Du Pont, chapelain, qui refusa de suivre Philippe II à Madrid. — Texte de cette pièce. — Recrutements là-bas, faits par Adrien Loeuff, maître des enfants de la chapelle royale. — Tournai, Bruges, Douai et Louvain sont tour à tour fouillés dans ce sens. — Le costume des ménestrels et des chantres de Philippe II, en 1559. — Estampe fac-similée qui reproduit les premiers, au nombre de seize, en uniforme de parade. — Les *squisiti sinfonie*. — Le peintre officiel « Chrétien d'Anvers, » décorateur de bannières. — Réorganisation effectuée, par Pierre de Manchicourt, dans le personnel placé sous ses ordres à Madrid. — La cour transportée définitivement dans cette capitale, au grand profit des études musicales des chantres. — Arrivée des Pays-Bas d'un renfort de chapelains, de chantres et d'employés. — Extrait d'Archives. — Autre levée, opérée avec le concours de l'organiste Michel De Bock. — Document. — Trois soprani, atteints de la mue, placés à l'Université d'Alcala. — Deux jeunes Tunisiens s'y joignent. — Citation. — Gratifications accordées à De Manchicourt et à De Bock. — Nouveaux recrutements. — Extraits divers. — Quinze chantres, taxés de *viejos*, reçoivent leur démission honorable. — Liste de ceux qui viennent les remplacer. — Parmi les soprani nouveaux, se trouve David Padbrue, vraisemblablement Harlemois, et parent du célèbre Corneille Padrue. — Son éloge de la musique. — Deux nomenclatures du personnel reformé de la chapelle royale de Madrid, en 1562. — Reproduction. — Série de pièces relatives à George Népotis

chantre, chapelain, puis aumônier de Charles-Quint, qu'il accompagne à Yuste. — Sa nomination comme chapelain. — Son départ des Pays-Bas, pour suivre son auguste maître. — A la mort de celui-ci, il devient chapelain des basses messes de la chapelle de Philippe II. — Il figure, dans l'état de services de la *casa real*, jusqu'en 1567. — Il est titré de *Flamenco*. — Il appartient, on l'a vu, à une famille de virtuoses éminents sur l'orgue. — Enfants de la chapelle flamande de Philippe II placés à l'Université de Douai. — L'un d'eux, Pierre Flory, est natif de Maestricht. — Cette indication est précieuse pour déterminer le berceau de Frans Flori, chantre éminent de Philippe II, puis des ducs de Bavière, vers 1570. — Arrivée à Madrid de Michel De Bock, avec huit enfants. — Répartition des chantres en clercs et en laïcs. — Philippe II à la *jornada* de Monzon, en 1563. — Les artistes musiciens flamands rehaussent l'éclat de cette grande assemblée politique. Extraits d'Archives. — Une partie de chantres se trouvent aux Pays-Bas. — Documents. — Nomenclature des chantres et des instrumentistes néerlandais présents à l'expédition aragonaise. — La chapelle espagnole. — Ménestrels. — Abstention inexpliquée de Pierre De Manchicourt. — Il dirige non-seulement les chantres royaux, mais il enseigne les enfants, outre qu'il compose les motets nécessaires au service de la chapelle. — Fournitures faites par lui aux *niños*. — Il accompagne Philippe II, au *bosque* de Ségovie, où Michel De Bock se rend également. — L'orgue qui y vibra. — Est-ce le même que le facteur gantois répara en 1559? — Documents. — L'accordeur officiel à Madrid, Henri Van Woerst. — Série de travaux effectués par lui, et rôle de l'orgue en diverses solennités. — Il est appelé *official organista*, en 1561. — Ses pérégrinations avec l'orgue royal, de Madrid à Tolède, et vice-versâ. — Matières employées pour les réparations à effectuer à l'instrument avarié. — Sa signature authentique. — L'activité de De Manchicourt se ralentit. — La vraie date de sa mort, placée, pour la première fois, au 5 octobre 1564. — Ses prébendes — Irruption de l'élément ibérique dans la répartition des bénéfices aux Néerlandais. — Didacticien et compositeur, De Manchicourt a laissé une quantité de compositions estimées. — Énumération de quelques unes, allant de 1531 à 1564, et successivement éditées à Paris, à Lyon, à Anvers, à Venise, à Nuremberg, à Louvain. — Œuvres de lui transcrites pour la chapelle royale de Madrid, sous la gestion de Philippe Rogier. — Copies de ses compositions à Leyde, à Goes, etc. — Dédicace de ses *Cantiones sacræ* au cardinal de Granvelle. — Lignes révélatrices, quant à son éducation musicale à la cathédrale d'Arras — Son talent célébré par Égide de Sermisy. — Citation. — Appréciation de ses compositions par Ambros. — Pierre De Manchicourt envisagé comme un maître de premier ordre. — Ses messes. — Ses chansons frivoles et sentimentales. — De Manchicourt est le

digne successeur de Créquillon, comme position et talent. – Parallèle. — Motet de De Manchicourt à 4 voix, extrait de la collection de Montanus parue à Nuremberg, en 1546, et traduit en notation moderne. — Il est appelé *optimo*. — Consécration de son talent dans le somptueux manuscrit des *Psaumes* de Roland de Lassus. – Rectification. — Forme inexacte du nom du maître redressée à l'aide sa signature authentique. — Fac-simile. — De Manchicourt appartient-il à une vieille famille patricienne de Mons? — Ceci abstraction f ite de sa naissance à Béthune.

L'ère de Charles-Quint est close. Celle de Philippe II s'ouvre. Charles-Quint, nous l'avons dit, avait une chapelle musicale néerlandaise, à la fois par ostentation et par amour de l'art. Ce fut l'ambition seule qui détermina son fils, peu mélomane en somme, à conserver cette brillante institution, et à la faire bénéficier des marquantes transformations opérées dans la musique de son temps, transformations dont le génie inventif néerlandais prit l'initiative et se fit le propagandiste actif et persévérant. Il alla même jusqu'à s'adjoindre, à son heure, une troisième chapelle, — une portugaise — comme on verra.

Charles-Quint recruta, pour sa chapelle flamande, l'élite des chantres de la Néerlande. Philippe II s'appliqua à l'imiter en cela, et n'épargna rien pour tenir l'institution à la hauteur du prestige qu'elle avait su conquérir. Toutes sortes de moyens étaient mis en jeu pour triompher des résistances : prébendes lucratives offertes aux récipiendaires, faveurs octroyées aux familles, pourboires garantis aux agents recruteurs, frais de route et d'entretien payés pour les déplacements, etc. Des mois, des années parfois, étaient consacrés à ces enrôlements vexatoires. Joignez-y les sacrifices de position endurés, soit pour complaire aux désirs pressants du souverain, soit, le cas s'est présenté bien des fois, pour se voir affilié à l'une des premières institutions musicales du monde. Tel maître de chant,

réputé pour son haut savoir, se résignait volontiers, devant la respective d'un emploi à la chapelle royale d'Espagne, à n'être plus qu'un humble chantre dans le personnel de cet établissement. Il manquait une voix exceptionnelle pour parfaire l'accord harmonieux. Une sorte de blocus était organisé autour d'elle. Si les séductions n'amenaient point l'organe convoité dans le giron de la musique royale, l'ambition, habilement surexitée, contribuait à l'y conduire. C'est ainsi, par exemple, qu'en 1571, Côme Van Truyen, placé en tête de la musique de la collégiale de Notre-Dame à Termonde, se laissa amener, par pure gloriole, à ne chanter, dans la chapelle de Philippe II, qu'un simple ténor concertant. Ce fait suffit d'ailleurs à démontrer, mieux que les plus habiles inductions, avec quelle supériorité d'éléments choisis notre phalange flamande fonctionnait en Espagne (1).

On aura bientôt le défilé presque permanent de ces représentants éminents de l'art vocal néerlandais; car, si sous le règne de Charles-Quint, les itinéraires continuels auxquels les chantres étaient condamnés, nous ont empêché de suivre, d'une façon précise, la filière de toutes les nouvelles recrues, en revanche, durant le règne de Philippe II, où la chapelle officielle était condamnée, nous l'avons constaté déjà, à une immobilité pour ainsi dire complète, il nous sera permis de noter, presqu'une à une, les phalanges additionnelles recrutées, sur tous les points de la Néerlande, et vue de la cour espagnole. Et, au demeurant, ce n'est point à l'ensemble des voix assorties pour le *canto de*

(1) On a pu voir, au volume précédent, Louis Voet, maître de la Sainte-Chapelle, à Dijon, accepter l'emploi de simple chantre de la chapelle impériale flamande, pour répondre au vœu formel de Charles-Quint, qui voulait s'entourer d'un personnel vocal d'élite à l'entrevue de Nice.

organo, qu'il nous faudra nous borner exclusivement. Il y aura, pour des voix isolées, des informations précieuses, d'où il sera facile de conclure que notre géniale nation, qui, en peinture, brillait non-seulement par le coloris, mais aussi par la ligne et l'accent, avait, en musique, outre l'harmonieuse homogénéité chorale, la mélodieuse pureté de contour et d'expression.

Un des témoins auriculaires du règne de Philippe II, avec lequel nous nouerons connaissance plus loin, Henri De Cock, de Gorcum, pris d'enthousiasme en présence de nos admirables interprétations vocales en Espagne, reformule ainsi un dicton universitaire, déjà visé par nous ailleurs :

Nam gemit Italus et Germanus vociferatur,
Belga canit, duras voces emittit Iberus (1).

Belga canit! Il chante, dans toute l'acception du terme, le Belge, c'est-à-dire le Flamand ou le Wallon, l'un et l'autre réunis dans la grande confédération néerlandaise ; il chante, tandis que l'Italien soupire, l'Allemand criaille, et l'Espagnol éclate. Les sacrifices, supportés par nos dominateurs, avaient leur raison d'être, on le voit, et l'accueil fait à nos maîtres chanteurs, dans toutes les cours souveraines de l'Europe, avait pour base autre chose qu'un fol engouement passager, ou qu'une mode éphémère.

Belga canit! Sans recourir aux exemples nombreux de chantres éminents qui ont fait florès en Italie, à commencer par Pierre de Fossa, dont Venise était idolâtre (2), cette assertion est suffisamment justifiée par une série de faits, empruntés à la première moitié du XVIe siècle, et qui se

(1) *Mantua carpentana heroicè descripta.* — Madrid, etc., p. 51.
(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 186.

sont déroulés en Espagne même : Pierre De la Rue, le chéri de tous les princes de l'Europe, *ob cantum;* Alexandre Agricola, *clarus vocum* — les mêmes deux artistes « qui esbahirent tout Paris, » et qui se distinguèrent à la messe chantée à Tolède, en présence d'un auditoire ravi, par la chapelle de Philippe-le-Beau, avec accompagnement de cornet à bouquin; — Jean Bosquet, *cui plurima gratia cantu;* Josse Brûlé, *cantor insignis;* Isbrand Buys, *musicus præstantissimus*, *voce non inferio · Philomelâ* (1) ; voilà, à part la réputation universelle qu'avait la chapelle de Charles-Quint (2), de quoi avoir son appaisement complet, quant à la

(1) *Musique aux Pays-Bas,* t. VII, passim.

(2) Un exemple encore de cette énorme réputation. D'après Gaetano Giordani, qui a retracé consciencieusement l'histoire du couronnement solennel de Charles-Quint à Bologne, en 1530, la chapelle impériale exécuta, à cette occasion, d'une façon vraiment « merveilleuse, » des œuvres nouvelles de son chef, Nicolas Gombert, lequel, à son tour, honora grandement la somptueuse cérémonie : « Fecesi grande onore il maestro di capella impériale, colle sue novelle composizione maravigliosamente dá suoi musici cantate. » Charles-Quint, le meilleur élève de Bredemers, doué, à ce que l'on a vu, d'une aptitude remarquable pour la musique, y entonna, d'une voix douce et bien exercée, l'évangile de saint Mathieu. Quant à la question du double chœur, mis en œuvre en la même solennité, elle se résout, à notre avis, dans le sens de groupes de voix d'hommes et d'enfants alternant mécaniquement à tour de rôle, et non de chœurs divers, s'emboitant avec un art parfait, après s'être dissémiés en sections distinctes, chacune ayant son rôle spécial, créé, peu après, par le puissant génie de Willaert. Voici d'ailleurs le texte d'un des passages du livre de Giordani mentionnant cette alternation chorale, et où, de rechef, l'interprétation est considérée comme ce qu'il y avait au monde de plus enchanteur : « Messa cantata con bellissima musica, a doppio coro eseguita da musici, al dire dello storico Zucchi, così eccellenti, che

Facean cantando un più dolce concento
D'ogni altro che nel mondo udir si soglia.

Nous ne connaissons point le texte complet de Zucchi, à ce sujet, mais nous savons, grâce à celui d'Agrippa, qu'il y eut simplement une messe chantée en « antiphonie, » c'est-à-dire, entonnée alternativement par les deux côtés du chœur : « Cumque jàm postrema missa antiphona, quæ communis nomen habet, canetur, processit ad altare Cæsar. »

supériorité de l'art vocal néerlandais, à une époque où cet art sortit de ses langes en quelque sorte. Albert Durer, à son départ d'Anvers, écrivit sur son carnet de voyage : « A cette église (cathédrale de N.-D.) sont attachés les meilleurs musiciens qui se puissent trouver ; » des chantres principalement, bien entendu.

Si nous interrogeons l'époque même où l'assertion de De Cock fut lancée dans la publicité, c'est-à-dire la seconde moitié du XVIe siècle, nous en aurons encore la confirmation pleine et entière, rien que dans les limites de la péninsule ibérique. Nous verrons tout à l'heure, au milieu d'une avalanche de constatations intéressantes, surgir l'illustre Mathieu Reydummel, qui, au rapport de l'ambassadeur italien Cavalli, avait « la voix la plus excellente et la plus complète que l'on pût rencontrer [1]. » Gevaert, résumant le tout, dans une brochure déjà mentionnée, dit que, « sous Philippe II, l'Espagne vit apparaître la grande musique d'église. » C'est, en définitive, l'épanouissement complet des germes semés à profusion, dans ce fertile domaine artistique et dans l'autre, concernant la musique profane, par Philippe-le-Beau et son fils et successeur Charles-Quint. Guicciardini d'ailleurs, dans sa judicieuse appréciation du génie musical des Néerlandais, ne se borne pas à vanter leur talent instrumental et leur génie de la composition ; il y joint, avant tout, leur art vocal, qu'il déclare être « recherché et répandu dans toutes les cours des princes chrétiens. » Et pourtant, Guicciardini venait d'un pays qui sensément eût dû n'admettre, comme étant réellement hors ligne, que les voix mélodieuses de son pays natal.

Comme pour nos compositeurs, nos virtuoses — surtout les organistes — nos facteurs d'instruments, que nous

[1] *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 160, et VII, p. 330.

avons essayé de ranger en zônes didactiques, chacune portant sa marque individuelle, il y aura moyen, un jour, d'établir, pour nos chantres, les mêmes circonscriptions caractéristiques, car, impossible de le nier, il y a eu une grande école de chant, parmi nous, se fractionnant dans une foule de pépinières supérieurement tenues, et chacune projetant leur rayonnement dominateur dans toutes les contrées civilisées....

Qu'on nous permette de produire un fait supplémentaire, emprunté, celui-là, à l'histoire des ducs de Bavière, et portant sur le ravissement que provoqua, en 1568, aux brillantes fêtes nuptiales de Munich, la partie vocale dirigée par Roland de Lassus, lequel avait sous ses ordres divers chantres emmenés par lui des Pays-Bas :

E sono tanti essercitati nel cantare, che in tutto lo spatio d'una mesa del tono, che da messere Orlando lor vien dato, non si sente ne crescere ne scemare tre come. Et un altra cosa la quale non senza meraviglia e contentezza gli ascoltai, che tanti uniti mandino fuori le misurate voci, che per bona orecchia c'habbia l'ascoltante, non potra scernere l'uno più da l'altro.... Anzi de più ve dico, che la prima volta ch'io gli ascoltati, tanta inodita harmonia mi entrò nelle orecchie, che mi parse che tutte le Gerarchie de gli Angeli ivi fossero, discessi à cantari... (1).

L'éloge, nul ne nous contredira, est complet : les anges du Paradis étaient venus là pour émerveiller les mortels, aux sons d'une harmonie de voix fondues dans un ensemble réglé avec une telle habileté, qu'il était impossible de discerner à part la moindre nuance concertante. Et de qui émane cet éloge ? D'un Napolitain, qui, à l'instar de Guicciardini, avait un intérêt particulier à mettre au dessus de tout l'art vocal de son pays.

(1) Massimo Trojano, *Discursi*, etc — Monaco, 1568, p. 65.

Comment se déroule ce chant, si vraiment digne de ce nom, en présence de ces trois peuples qui en comprennent si peu, par manque de goût ou par entraînement de tempérament, les lois constitutives ? Les chanteurs belges, répond à l'avance De Cock, manient la voix d'une manière douce, et, partant, provoquent le charme, à l'aide d'une émission facile, naturelle, régulière de l'organe, et atteignent aux plus mélodieux effets, grâce à cette simplicité dépourvue d'artifice. Ce qui induit notre poëte à affirmer, que non-seulement des artistes d'un mérite si pur, si réel, sont la gloire de la chapelle de Philippe II, mais ont imprimé aux exécutions musicales de l'institution un cachet de supériorité qui la rend sans rivale dans le monde entier :

Et regis dulci cantores voce sacellum
Exornant Belgae, nec habetur in orbe secundum [1].

Le son est volatile. Point de méthodes *ex professo* du chant artistique avant le XVIIe siècle. Rien que des désignations vagues, incomplètes, peu susceptibles d'être réunies en corps de doctrine. A quelles notions indirectes recourir ? On possède maint tableau, mainte gravure où se voient des chantres en train de psalmodier machinalement. Toute idée d'un art nuancé suivant les traditions scolastiques prédominantes, à une certaine époque, en est absolument exclu. A force de subtilités, on en est parvenu même à figurer sur la toile les diverses divisions des voix concertantes, rien qu'à la façon de présenter l'ouverture de la bouche des chanteurs. Un tour d'adresse, rien de plus.

Un sculpteur néerlandais de la fin du XVe siècle, obéissant à un mobile plus élevé, a pu rendre en quelque sorte l'idéalisation du chant d'église dans la contrée qui l'a vu

[1] *Mantua carpentana*, etc., p. 50.

naître, le Brabant. Que l'on aille examiner avec attention le portail de la façade latérale droite de l'église de N.-D. de Hal, et l'on sera surpris du résultat obtenu, inconsciemment peut-être, par le ciseau de l'artiste. La sculpture, que l'on pourrait appeler la « monodie symbolisée, » offre, tant dans la pose que dans le regard et dans la manière d'émettre le son, une expression pittoresque où semblent se refléter et le sentiment qui anime les chanteurs et le charme qui se dégage de leur exécution, réglée, dirait-on, par les lois les plus pures de l'esthétique de l'époque, celles notamment de la diction, de l'élocution et de la coloration.

Le sujet principal de ce tympan est réalisé au moyen de deux personnages seulement, Dieu et la Vierge, couronnée par lui, lesquels remplissent la partie principale de l'ogive. La console en offre quatre : trois chanteurs et un violiste.

Le premier chanteur, à gauche, est ailé et a les cheveux bouclés, exactement comme les ménestrels symboliques de Lierre. L'une main est portée à la tête ; l'autre repose sur une page oblongue, contenant probablement le texte musical interprêté, et dont la partie principale s'étend devant le chanteur du milieu.

Celui-ci, non ailé, mais aux cheveux également bouclés, tient, des deux mains, le cahier, tandis que son voisin de droite, garni d'ailes, et aux cheveux lisses, a l'une main posée sur le genou et l'autre touchant légèrement le bout du manuscrit. Au coin droit et un peu en retraite, le joueur de viole, dont l'instrument, monté de cinq cordes, est soutenu, sur l'épaule, de la main droite, et manié, à l'aide d'un archet, de la gauche. Il a les cheveux bouclés. Y a-t-il eu, comme réponse, au coin gauche de la console ainsi historiée, un autre virtuose en train d'accompagner les chanteurs ? La console, enfin, offre, comme bordure inférieure, trois feuilles de choux, accostées de chimères.

GROUPE DE CHANTEURS
DE LA FIN DU XVe SIÈCLE.

ÉGLISE DE N.-D. DE HAL.

Ce trio vocal, répétons-le, au lieu d'avoir un aspect grimacier et outré, par la mimique contournée des virtuoses en action, inspire, au contraire le calme et l'onction, imputables, cela est évident à la méthode usitée en ces temps-là, laquelle était fondée entièrement sur l'émission tempérée du son et sur l'articulation expressive, celle-ci proportionnée aux idées qu'elle avait à peindre. Avec une attention quelque peu complaisante, on pourrait reconnaître un soprano, dans le musicien du milieu, qui semble être doué d'une facilité d'émission telle, qu'il lui suffit d'en-t'rouvrir simplement la bouche. Le ténor serait peut-être le musicien placé à gauche, dont la bouche est à demi ouverte, et la basse, celui dont la bouche l'est pleinement.

Voici, en regard, cette curieuse prosopotypie des chanteurs néerlandais de la fin du XVe siècle.

Après cette démonstration psychologique d'une des branches les plus sublimes de l'art musical, comment oserait-on soutenir encore que la voix de poitrine était la seule usitée aux Pays-Bas ? Les faiseurs de catégories, qui ont parqué les chanteurs des divers pays civilisés, au XVIe siècle, en chanteurs *di petto*, *di gola e di testa*, seraient bien embarrassés, en présence d'une inspiration, qui, à l'aide de quelques traits alignés avec génie, et rejetés sur trois personnes, caractérise toute une école de chant, école mélodieuse par essence, fondée sur l'emploi modéré et discret des moyens d'expression euphonique et nuancée.

S'il y avait, à la chapelle ducale bavaroise, des castrats, à la chapelle royale d'Espagne, nulle trace de l'horrible mutilation que l'on faisait subir aux enfants, en vue de conserver leur voix aigue. L'histoire est unanime d'ailleurs à écarter, en matière de musique religieuse et à l'époque où elle sévissait avec le plus d'intensité, cette coutume barbare du pays qui aujourd'hui encore organise et protège les sanglants com-

bats d'animaux. Si, par contre, elle a existé, à coup sûr nos enfants de chapelle en ont été préservés, car on les voit, l'un après l'autre, quand la mue de leur organe vocal s'est déclarée, partir pour quelque université d'Espagne ou des Pays-Bas [1]. Ils devenaient alors prêtres, et la promesse d'un chapelinat, faite à la plupart d'entr'eux lors de leur engagement, s'accomplissait à la lettre.

Les escouades de brillants soprani de la Néerlande qui allaient renforcer les phalanges de la chapelle espagnole, ne servaient donc point, jusqu'à ultérieure information, aux pratiques atroces dont l'humanité eut tant à rougir. Quand ils faisaient défaut, on avait recours aux *falsetti*, c'est-à-dire aux voix de tête, imitant celle de la femme, en sortant à l'aigu de leur diapason naturel. Elles remplaçaient le soprano ou le contralto Avant l'introduction des castrats dans la chapelle pontificale, laquelle remonte au XVIe siècle, et même d'après quelques auteurs, au XIIe, les faussets appartenaient généralement à la nation espagnole. Était-ce une protestation indirecte contre la domination des Maures dont on venait de secouer le joug ? Adami prétend, d'après un manuscrit d'Antoine Liberati [2], que les chantres espagnols de la Sixtine chassèrent le premier chantre mutilé qui y fut admis.

Les soprani néerlandais étaient recherchés avidement par les souverains espagnols, non-seulement pour leur sérieuse éducation musicale, mais pour la solidité de leur organe, toujours menacé par les intempéries atmosphériques et par diverses autres avaries incidentelles que suscitaient des déplacements continuels et fatigants. Puisque leur intelligence les aidait si facilement à exprimer les idées

(1) *Musique aux Pays-Bas*, passim.
(2) Lichtenthal, *Dizionario*, etc., verbo *castrato*.

musicales dont ils étaient les interprêtes, pourquoi leur aurait-on imposé un sacrifice, qui, à en croire certains auteurs, entravait grandement l'expansion des forces morales. Connaît-on, par exemple, un *castrato* qui ait eu le talent de la composition ?

Le mouvement des chantres et des instrumentistes des Pays-Bas en Espagne et vice-versa, ne discontinuera pas avons-nous dit. A raison de documents plus explicites et plus directs, recueillis sur ces pérégrinations lointaines, nous pourrons saisir, au passage, plus de détails variés et circonstanciés concernant l'art musical même et les artistes qui le représentent. Ce qu'il y a de caractéristique dans les manifestations de cet art, se dessinera plus nettement et plus abondamment que par le passé. Le côté pittoresque surtout s'enrichira de maint fait d'une physionomie particulière et toute locale. Le vide regrettable laissé par les historiens, toujours à l'affût d'évènements politiques éclatants, sera heureusement comblé. Nous saurons enfin le pourquoi de bien des choses qui nous semblaient impénétrables jusque-là.

Tandis que le personnel chantant et jouant attaché au service de Charles-Quint, avant la retraite du monarque au monastère de Yuste, s'offrait nombreux et imposant, de fortes lacunes, au contraire, vont se présenter spécialement dans les rangs des chapelains de Philippe II. Un triage a-t-il été jugé nécessaire, parmi ces dignitaires, plus décoratifs, en somme, qu'actifs, musicalement parlant ; ou des démissions volontaires ont-elles été données, au début du règne de ce potentat ? Enfin, se confondent-ils, les uns et les autres, dans la grande chapelle espagnole ?

Los nombres de los sumilieres del oratorio, capellanes y cantores y officiales flamencos de la capilla de su magestad, que an servido en los dos tercios, encomençando del primero de Mayo de

mill y quinientos y çinquenta y ocho, hasta el postrero de Diziembre del dicho ano.

Mastre Maximilian de Bergues, sumilier del oratorio. — Mastre Franchois de Rosymbois, sumilier del oratorio; morió en Septiembre. — Mastre Nicolas Payen, maestro de la Capilla.

Capellanes de las misas cantadas. — Pedro Laurier. — Noel de Roy. — Fredrick Billot. — Joan Bulteau.

Cantores. — Oudard Eyse. — Charles Beurse. — Pedro Brabant. — Joan Bertoul. — Robert de Sant-Martin. — Adrien Van Cauwenhoven. — Joan Gerard. — Pedro du Hot. — Robert de la Porte. — Joan Bleckere. — Pedro Clauwyn. — Joan Utenhoven. — Martin Cloet. — Balduin Pernois. — Mathias Wanloo. — Guillame Van Cutsem. — Franchois Locquemberghe. — Gaspar Payen. — Jacobus Hoethmans, confesor del comun. — Maestre Adrian Lœuff. — Onze niños de la Capilla.

Officiales. — Michiel Bouck, organista. — Ludolff Wolemont, templador. — Gregorio le Pesqueur, fuirier de la Capilla. — Franchoys Simon, moço de Capilla. — Henrico Martin, moço del Oratorio. Se le an de quitar de sus gajes dos meses, por faltas que a hecho al servicio de su magestad.

Guillame Van Cutsem se a ausentado del servicio de su magestad con su muger y hijos, y conforme à la informacion que del se a hecho, sera bien que no se le cuenten sus gajes, y que por aora sea rayado de los libros.

Don Lupercio de Quinones [1].

En rapprochant soigneusement ce personnel officiel de celui qui fut congédié, en 1556, lors du départ de l'empereur Charles-Quint pour Yuste, nous y voyons, quant au groupe des artistes proprement dits, peu de transformations importantes. On conserve seulement deux hauts dignitaires : Maximilien de Berghes et François de Rosimbois [2].

[1] Archives du *Palacio real*, à Madrid, registre susdit.
[2] Celui-ci mort, on vient de le voir, en septembre 1558.

En revanche, Nicolas Payen, reste maître de l'institution. On revoit, à titre de chapelains des messes chantées, Pierre Laurier et Noël De Roy — appelé Ron, dans le document espagnol de 1556. — Seulement, un de ceux-là, Odart Eyse, est allé rejoindre les simples chantres. Au nombre de ceux-ci, on retrouve Charles Beurse, Pierre Brabant, Robert de Saint-Martin, Adrien Couwenhoven, Jean Gérard, Pierre Du Hotz, Robert De la Porte, Jean Bleecker, Pierre Clouwyn, Jean Utenhoven, Baudouin Pernoys, Mathias Van Loo, Guillaume Van Cutsem, François Loquenberghe, Gaspard Payen, Adrien Loeff, celui-ci maître des enfants. Enfin, on reconnaît maîtres Michel De Bock, organiste, et Ludolphe Woelmont, accordeur d'orgues.

Une liste de 1559, relative à la fourniture du costume officiel des chapelles espagnole et flamande, accuse une proportion assez inégale dans la répartition respective des voix et des instruments qu'on y utilisait. On compte, parmi les chanteurs espagnols, quatre ténors, et cinq parmi les chanteurs flamands. Ceux-ci ont huit contralti, tandis que leurs confrères d'Outre-monts n'en possèdent que cinq. En fait de « cantorçicos, » nos Néerlandais l'emportent numériquement de six voix, onze pour eux, cinq seulement pour les Espagnols : une preuve subsidiaire de la haute considération dont le talent de nos soprani jouissait dans la péninsule.

Pour les organistes, nous avons le dessous, cette fois, si l'on envisage la qualification d' « entonador, » c'est-à-dire de souffleur, comme purement mécanique. Or, il y a lieu de la considérer autrement, puisque celui qui est chargé de l'emploi, compte au nombre des gloires de l'orgue en Espagne : Christoval de Léon. Simple apprenti, selon toute vraisemblance, il s'était déjà assez exercé dans l'art, pour

pouvoir, à l'occasion, remplacer son maître, lequel n'était autre que « Joan de Cabezon [1]. » Ces deux virtuoses sont mis en présence du célèbre organiste néerlandais Michel De Bock, auquel nous aurons l'occasion de consacrer plus loin quelques particularités biographiques inédites. Cette rencontre de deux éléments artistiques supérieurs eût pu devenir l'objet d'un piquant parallèle, où le talent de l'un et de l'autre se fût lumineusement dessiné. Par malheur, la base d'appréciation manque pour De Bock, aucune de ses œuvres n'étant connues. Il était apparemment, vu sa haute réputation, un exécutant hors ligne, et il a dû bénéficier abondamment du grand courant scientifique qui circulait aux Pays-Bas, où la polyphonie instrumentale et vocale amenait des perfectionnements sans cesse nouveaux. Christoval de Léon, à voir les tendances de ses compositions, s'attachait surtout au mécanisme de l'orgue et d'autres instruments de prédilection. A l'égard du fameux De Cabezon, il s'était entièrement modelé sur les maîtres organistes flamands. L'adversaire systématique et implacable de notre génie musical prépondérant en Espagne, se voit forcé d'en convenir :

Las doctrinas de Cabezon fueron puramente flamencas [2].

De Cabezon tient son art peut-être de De Bock lui-même. A coup sûr, il séjourna, durant un certain temps, aux Pays-Bas, où il accompagna Philippe II, ainsi qu'on le dira plus loin.

(1) C'est ce qui nous a déterminé à ne point omettre, comme inutiles, les titulaires des fonctions d'*entonador*, lorsqu'elles s'offrent dans les listes flamandes. Il y avait parfois *entonador* et *portador*, comme pour Bauwens. Les stagiaires avaient, on le voit, de rudes épreuves à subir.

(2) Mariano Soriano Fuertes, *Historia*, etc., t. II, p. 130. L'examen attentif des fragments publiés par Hilarion Eslava ne saurait faire prendre le change là-dessus.

L'historien musical d'Espagne lui fait un mérite d'avoir publié une pièce instrumentale à cordes à quatre parties. Rien de plus juste, vu la rareté extrême de ces compositions à l'époque où vécut De Cabezon. Seulement, que celui-ci ait devancé les autres maîtres sous ce rapport, voilà ce qui ne saurait être accepté sérieusement. Hans Gerle, par exemple, a fait paraître en 1532, une pièce instrumentale à quatre parties, traduite en notation moderne, il n'y a pas longtemps, par Wazielewski [1]. Mais, il s'agit ici des rapports artistiques entre les Pays-Bas et l'Espagne. Or, point de date précise à assigner à la pièce instrumentale de De Cabezon, puisque *la Musica para tecla*, où elle figure, est une publication mise en lumière seulement en 1578, c'est-à-dire douze ans après la mort de son auteur. Jacques De Buus, au contraire, fit éditer, dès 1547, des *Ricercare*, où l'on rencontre des quatuors d'instruments d'une conception toute originale, et passant, à bon droit, avec ceux de Gerle, comme les premiers monuments de la polyphonie à cordes. Voilà une date précise. Aux musicographes espagnols maintenant à démontrer que De Cabezon a précédé De Buus. Ce ne sera guère ainsi, puisque de l'aveu même de Mariano Soriano Fuertes, maître De Cabezon tient son art des Néerlandais, où, sans le moindre doute, l'agencement du quatuor instrumental aura été compris.

Nous disions que les éléments de comparaison font défaut, pour apprécier à la juste valeur les qualités réciproques de De Bock et de De Cabezon. Si l'on peut se tromper sur le mérite d'un artiste en particulier, on ne saurait s'égarer au point d'assigner indûment un talent supérieur à une phalange de musiciens répandue dans l'Europe entière et y remplissant les fonctions les plus élevées. Il

[1] *Geschichte der Instrumental Muzik*, etc.

convient donc de tenir compte des éloges qui nous sont parvenus, par les diverses voies de la transmission écrite, au sujet de certains artistes néerlandais établis à l'étranger. En ce qui concerne l'organiste Marc Houterman, en particulier, nous n'avions, comme preuve de son talent éminent, d'autre information que l'inscription de sa tombe, qui le nomme *princips musicorum*. Il nous avait paru que, fonctionnant sous Palestrina, il y avait déjà là une recommandation sérieuse pour son génie. L'épitaphe, au surplus, avait pu exagérer, mais point mentir [1]. Aujourd'hui, plus de doute. Le talent de Marc Houterman était coté si haut, par ses contemporains, que le duc de Bavière, avec l'intervention de Roland de Lassus, a tenu vivement à l'avoir à son service personnel. Un engagement eut lieu à ce sujet, à des conditions très-favorables, lorsque l'artiste crut inopinément devoir s'excuser. Cela résulte d'une lettre autographe de lui, rencontrée par nous récemment au *Privat royal Archiv* de Munich, et que nous reproduisons en entier, accompagnée d'une version exacte :

ECCJ^mo SIG^r MIO ET PRÓN COL^mo.

Per il sig^r Gaspar Lochemborgo, mi è stata instantem^te richiesta la risolutione intorno alla mia andata al ser^tio di V. E., significandomi che gli ne havea scritto V. E. sopra di cio calda^te, avenga che per mio rispetto si supersedea al acettare altrj che sariano similmente atti a servir V. E. Del tempo chio domandava a risolvermi per li intrichi miej e passato poco, tanto ch'io non credo haver manchado al rispetto che si deue al tal prin^e. Nondimeno, hora che vedo che il servitio di V. E. patisce per mio canto, et ch'io nó sono mancho certo di potermj si facilm^te sbrigare ch'io possa a tempo tassato trovarmi da V. E., la supplico humiliss^te si degni

(1) Le texte en a paru au tome Ier, p. 147, de *la Musique aux Pays-Bas*.

per sua benignità perdonarmj et havermj per iscusato, se nó vengo a servirla cóme sarebbe mio debito, promettendola, da fidel ser^{tor} ch'io li sono, che se li miej negotij et intrighi nó fossero stati in colpa, senza esser chiamato tanté volte, me ne sarej venuto a servire con ogni desiderio et affettione V. E., la quale ringratio infinitamente dell' affetione et buon animo di quella verso me et mia figliola. Non cessaró di pregare Idio, che per sua infinita bonta si degni supplire per noi, liquali con ogni humilta et riverenza li baciamo il ghinocchio ; et sua divina M^{ta} le dia ogni contento. Di Roma, adj 15 di Genaro 1575, more R^{o}.

D. V. Ecc^{tia}

Affet^{mo} et humilliss^{o} ser^{re},
MARCO HOUTERMANO, fiame'go,
organista di S^{to} Pietro di R^{a}.

Au dos, d'une autre main et encre :

Al serenissimo e' illj^{mo} s^{r} duca Guiglielmo, duca de la alta e' bàssa Baviera, etc., a MONACHO.

Traduction presque littérale :

MON TRÈS-EXCELLENT SEIGNEUR ET MAÎTRE TRÈS-HONORABLE.

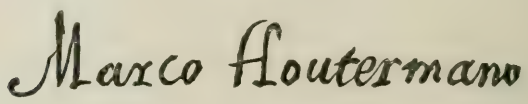
Mr Gaspar Lochemborgo m'a instamment demandé ma résolution, au sujet de mon passage au service de Votre Excellence, me signifiant que V. E. lui avait écrit sur ceci instamment, bien que, par mon fait, on différait l'acceptation d'autres qui seraient également habiles à servir V. E. Il s'est écoulé si peu du temps, depuis que j'ai demandé de pouvoir arranger mes affaires, que je ne crois pas avoir manqué au respect dû à un tel Prince. Néanmoins, puisque je m'aperçois que le service de V. E. souffre à cause de moi, et que je suis incertain de pouvoir facilement me dépêcher pour me trouver chez V. E. à jour fixe, je vous supplie très-humblement de daigner, avec votre bénignité habituelle, me pardonner et me tenir pour excusé, si je ne viens pas me mettre à vos ordres, comme il conviendrait de le faire, vous promettant, qu'en serviteur fidèle et débarrassé du soin de mes affaires, je serais

venu, sans attendre d'être tant de fois appelé, avec un extrême désir et affection, à servir V. E., que je remercie infiniment de l'affection et de la bienveillance que vous avez pour moi et pour ma fille. Je ne cesserai de prier Dieu, de daigner, avec son infinie bonté, suppléer pour nous, qui, avec toute humilité et révérence, vous baisons les genoux ; et puisse sa divine Majesté vous donner tout contentement !

De Rome, le 15me jour de janvier 1575, coutume romaine.

De V. E.
le très-affectueux et très-humble serviteur,
MARCO HOUTERMANO, Flamand,
organiste de Saint-Pierre, à ROME.

Fac-simile exact de la signature :



L'artiste se dérobe pour ainsi dire, on ne saurait dire au juste pour quelle raison. Le vague de ses motifs d'abstention laisse voir l'embarras qu'il éprouve à avouer la vérité. Cette vérité est, nous l'imaginons, assez simple, assez naturelle. Marc Houterman pourra avoir changé d'avis, à la suite de délibérations ultérieures ou d'informations inattendues. Il allègue des affaires particulières...

On savait, quant à sa famille, qu'il avait épousé une Romaine, Jeanne Gavaudia [1]. On apprend maintenant qu'il avait une fille, prise en haute estime par le duc de Bavière, probablement au récit élogieux que Lassus, de retour de sa mission en Italie, aura fait du talent vocal ou instrumental de la jeune artiste. Apparemment, elle devait

[1] Voir le texte de l'épitaphe de cette éminente musicienne, au tome Ier, p. 150, de *la Musique aux Pays-Bas.*

suivre son père à Munich, et y remplir également, à la cour ducale, un emploi lucratif justifié par ses éminentes qualités musicales. Élevée rigidement peut-être, par un père dont la position à la basilique de Saint-Pierre réclamait pour lui et pour les siens des mœurs discrètes et décentes, quoi d'étonnant qu'elle se soit offusquée du sans-gêne qui régnait alors dans les hauts parages de la capitale de la Bavière, et qu'il lui eût répugné de s'y prêter complaisamment ? Certaines lettres intimes de Lassus laisseront voir de quelle façon peu mesurée, libertine même, notre grand artiste commerçait avec la famille ducale. N'en disons pas davantage.

Et pour tirer quelque profit historique de tout ceci, constatons que Munich, déjà si fourni de musiciens éminents de provenance néerlandaise, était destiné à recevoir dans ses murs un organiste des Pays-Bas que Rome avait vu briller durant une longue série d'années, alors que Venise possédait De Buus, Milan Van Gheeraerdsberghe, Ferrare A. Brumel, Vienne Lemmens et de Formellis, Brescia Canalis, Madrid De Bock, etc., une vraie colonie d'organistes, en somme, et, par induction, de clavecinistes *di primo cartello*, à rattacher à notre zône didactique locale, pour en arriver à démontrer l'état d'avancement qu'avait atteint l'art de l'orgue, à une époque où il commençait seulement à s'affranchir ailleurs des lisières qui retardaient son complet épanouissement. C'est Joseph Ascanio, un élève apparemment d'Houterman, qui prit la place de celui-ci [1].

Une autre réhabilitation – soit dit en passant — demeurera acquise à l'histoire. Elle nous est fournie par une pièce d'Archives démontrant que l'organiste célèbre, Louis Brooman, connu seulement par l'épitaphe que ses admirateurs

[1] *Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 145 et suiv.

lui vouèrent, et dont l'expression louangeuse fut tirée en doute, en ces derniers temps, remplit, à Bruxelles, la plus haute position de virtuose que l'on pût alors ambitionner parmi nous : celle d'organiste principal du duc de Parme, gouverneur-général des Pays-Bas ([1]). On a prouvé surabondamment que la chapelle royale de Bruxelles était recrutée parmi l'élite de nos artistes musiciens.

Point de maître de chapelle espagnol, nominativement désigné dans la liste double 1559. Nicolas Payen figure toujours en tête des siens. Signalons, pour y revenir, Pierre Du Hotz, qui passera bientôt comme maître de chant, à la chapelle des gouverneurs-généraux à Bruxelles ; Gaspard Payen, le violiste, Philibert Van Turnhout, dont on a conservé d'estimables compositions. La liste mêlée, qui nous sert de guide ici, a pour titre : *Relacion de las personas de la cappilla de su Mag^d^, asì Españoles como Flamencos, y del paño y seda que se les suele dar quand Su Mag^d^ da librea.* Nous l'omettrons, pour y substituer la nomenclature détachée de la chapelle flamande, qui heureusement s'offre dans le même fonds d'Archives à Simancas ([2]). Il y a, comme précédemment, un « templador » ou raccomodeur d'orgues, le nommé Ludolphe Woelmont, lequel aura été un facteur instrumental dans toute la force du terme, et dont le nom peut avoir été attaché à diverses orgues employées jadis en Espagne. Ici, il n'est question que d'un seul de ces instruments, de grande dimension vraisemblablement, et, dès lors, peu susceptible d'être déplacé au gré des besoins du moment. On y reviendra bientôt.

([1]) Voy. plus loin, au chap. IV. Relire, au tome précédent, les lignes substantielles, où nous revendiquons anticipativement, pour l'artiste éminent, le bénéfice entier de son épitaphe, sur le vu de ses triomphes littéraires et musicaux remportés à l'Université de Louvain.

([2]) *Papeles de Flandes*, n° 519. En dessous, cette indication : « Embiase copia desta, a xxiiij de abril 1559. »

La nomenclature flamande de 1559 porte :

Los Flamencos que ay en capilla de Su Mag^d son los siguientes:

Maestre Odard de Bersaques, limosnero maior del emperador, esta en su casa de Sant-Omer. — Maestre Valerand Hagonart, segundo limosnero. — Me Maximiliano de Verghes, sumilier del oratorio, electo opispo de Cambray. — Me Francisco de Rogimboz, sumilier del oratorio. — Maestre Nicolas Payen, maestre de capilla. — Me Jaques Pannier, capellan de missas cantadas. — Sire Pierre Laurier, capellan de missas cantadas. — Sire Odard Eyse, capellan de missas cantadas. — Sire Noel Derou, capellan de missas cantadas. — Sire Jaques Alardi, capellan de missas rezadas, esta enfermo en su cassa. — Me Gerardi Thol, capellan de misas rezadas, esta enfermo en su cassa. — Sire George Nepotis, capellan de misas rezadas, esta en serviçio del emperador en España. — Sire Jaques Hoethmans, confessor del comun.

Cantores. — Sire Rovert de la Porte. — Sire Andrian Valmakere. — Sire Juan Blekere. — Me Pierre Clauvin. — Hans Utenhouven. — Matias Wanloo. — Sire Robert de Saint-Martin. — Pierre Brabant. — Juan Bertou. — Adrian Covenhoven. — Sire Noël Tonnequin. — Charles Borse. — Juan Gérard. — Pierre Duhot. — Martin Cloot. — Balduyno Pernays. — Guillelmo Cutsen. — Me Adriano Loeuf, maestro d'enseñar en latin a los miños cantorçicos. — Onze cantorçicos.

Officiales. — Miguel Buck, organista. — Ludolfo Volemont, templador del organo. — Gregorio le Pesquier, furrier de la capilla. — François Simon, moço de capilla. — Me Enrri Martin, moço de capilla.

Cette liste indique aussi les fournitures nécessaires pour l'uniforme de chaque artiste, et où dominent le velours et la laine. Le velours, appliqué au costume des *niños*, servait pour une sorte de pourpoint à doubles manches, appelé *ropilla*. Le drap de laine était l'étoffe préférée pour leur soutane, *loba*, leur chaperon, *capirote*, et leur manteau de voyage, *manteo de camino*. La futaine, mi-blanche mi-

noire, était employée pour leur pourpoint, *jubon*, lequel était doublé de blanc. Ils avaient, de plus, un chapeau de feutre frangé, des brodequins, et, ce que le scribe nomme un *çeñidor* ou *çeñidero de colonia*, à savoir une sorte de ruban de soie large de deux doigts, avec lequel on se ceignait les reins. Chacun d'eux était invariablement muni d'un petit livre d'heures.

Sumario de todas las personas qu'ay en la Capilla, y las anas que montan de tercio pelo y pano que han de aver :

Dos limosneros minores, x anas de tercio pelo y IX anas y 1/2 de paño.

Un segundo limosnero y tres sumilieres de oratorio, y xxij capellanes con el confesor del comun, y xxxvj cantores con el m^e de capilla, y el que enseña latin a los niños cantorçicos della, que son todos sesenta y dos personas, viij anas de tercio pelo y ocho de paño.

Cinco officiales y ocho moços de capilla y oratorio, y un moco de la limosna, que son quatorze personas, ocho anas de tercio pelo y siete y sesma de paño.

Diez y seis niños cantorçicos de la capilla, a çinco anas y quarta de tercio pello, y a diez anas de paño.

De mas de lo suso dicho, tienen los dichos cantorçicos el fustan y paño, y los otras cossas que adelante en esta otra plana se declara.

Relacion de la seda y paño que se suele dar a los de la capilla de Su Mag^d, para vestirse, es la seguiente :

Al limosnero major, diez anas de tercio pelo, de pelo y medio y nueve y ma de paño.

Al segundo limosnero y a los sumilieres del oratorio, y capellanes y cantores, ocho anas de tercio pelo, de pelo, y medio y ocho de paño.

A los officiales de la capilla, que son organista y entonador del organo, y furrier y moços de oratorio, y mocos de capilla, y moco de limosna, a ocho anas de tercio pelo, de pelo, y medio y siete y sesma de paño.

Esto se les da sus pagalles hechura ni otra cosa.

Para niños cantorçicos de la capilla, a caduno cinco añas y una quarta de tercio pelo, de pelo y medio, para una ropilla, y diez anas de paño, para loba y capirote y manteo de camino. Mas seis anas de fustan, las tres blanco y las tres negro, para un jabon, lo blanco para afforro. Mas tres anas y m^a de pano de aforro, para la ropilla. Mas un par de caiças. Mas un sombrero de fieltro con su franja. Mas un vonete y dos camissas, y un par de capotos, y un çenidero de colonia, y una scrivania, y dos dozenas de çintas, y unas oras (1).

Ambros, partant du fait de l'octroi, en l'église de Turnhout, d'un canonicat à Payen, en 1558, en conclut qu'il devint « déchanteur à Turnhout, » position, ajoute-t-il, dont il ne put jouir longtemps. Or, cette prétendue position n'était autre qu'un bénéfice, dont il tirait le revenu tout en résidant à Madrid, ainsi que des centaines d'exemples en ont été relatés, au cours de nos recherches consignées dans *la Musique aux Pays-Bas*.

Nicolas Payen mourut, vers le mois d'avril de cette même année 1559, probablement à Madrid, au milieu de ses confrères et compatriotes, qui n'auront point manqué de lui rendre, en pareille circonstance, les honneurs dûs à sa haute position artistique et à son éminent talent (2). Car, outre les chansons imprimées de lui que nous avons déjà signalées, dès 1543, le maître publia diverses œuvres insignes, énumérées en partie dans la *Bibliographie* d'Eitner.

Ambros l'envisage comme un maître excellent de l'époque. Selon lui, les motets de Payen sont d'un caractère grave et d'une facture solide, mais secs et arides. Il cite,

(1) Même dépôt de Simancas, même fonds, etc. On reviendra plus loin sur cet objet, dans une étude pittoresque sur les intéressants enfants de la chapelle flamande à Madrid.

(2) Il figure encore, comme on l'a vu, dans la liste des livrées à fournir à la chapelle de Philippe II, liste dressée avant le 24 avril.

en ce sens, deux compositions, insérées dans la collection de Salblinger (chez Ulhard, 1548), *Ave prudentissima* et *Confitebitur debita nostra*, celle-ci privée, à l'en croire, d'expression repentante. Comme habilité d'ordonnance, en fait de style en canon, dit encore Ambros, le maître néerlandais se révèle comme un musicien du plus haut talent, dans la *Resurrectio Christi*, à cinq voix, que comportent les *Cantiones sacrae*, éditées, à Anvers, par Susato en 1546.

Nicolas Payen passe pour le premier contrepointiste qui ait pris pour texte de ses inspirations un chronogramme. C'est ainsi qu'il mit en musique à huit voix, le distique suivant, consacré à la mémoire de l'impératrice Isabelle, femme de Charles-Quint, morte le 1er mai 1539 :

Carole, CVr Defles Isabellam CVrVe reqVIrIs ?
VIVIt, non obIIt, reDDIta sponsa DeI (1).

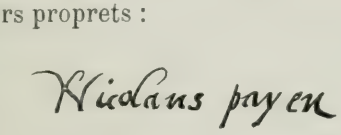
Né à Soignies, qui posséda une maîtrise d'où sortirent tant de sujets remarquablement doués, et que Fétis croit devoir envisager comme l'école qui forma l'illustre Tinctoris (2), il y reçut, selon toute vraisemblance, les premières notions de son art, puis il fut attaché, jusqu'en 1526, à la chapelle royale de Madrid, où il s'éleva graduellement aux suprêmes fonctions de l'institution. Nous ignorons s'il y a lieu de rattacher la famille de Nicolas Payen à la Flandre wallone, à Douai surtout où l'on comptait alors beaucoup de ses membres. Un Colin Payen figure, vers 1525, dans la liste des chantres de l'empereur, et un « sr Payen » fut, au XVIIe siècle, fabricant de clavecins à Utrecht (3).

(1) Voy. les *Concentus* d'Ulhard. Ce distique laudatif n'est point, comme habileté d'agencement, un modèle à proposer. Il contient bel et bien quatre L non comptées, qui offrent pourtant la valeur numérique de 200.

(2) On alignera, au chap. suivant, quelques notes sur cette maîtrise de Soignies.

(3) *Musique et musiciens*, p. CCLII. Un Pierre Payen fit partie, comme

Il existe, aux Archives de la *Casa real* à Madrid [1], une quittance de Nicolas Payen, « maestro de capilla, » datée de Bruxelles le 29 juillet 1557. Nous en détachons le fac-simile de sa signature, tracée d'une plume ferme et élégante en ses contours proprets :



A coup sûr, Pierre De Manchicourt, qui lui succéda, appartient à la Flandre française, étant né à Béthune, *Bethunius*, ainsi qu'il appert du titre d'un recueil de chansons du maître, paru à Louvain en 1558. Fétis place cette naissance vers 1510. Pierre De Manchicourt aurait vulgarisé en ce cas, par la presse, à l'âge de 22 ans, — âge où à peine les hautes études musicales se terminaient alors — un recueil de messes dont il était l'auteur. Ce recueil, que n'a point connu Fétis, vit le jour chez Pierre Attaignant à Paris, en 1532, et fut muni d'un privilège royal daté de 1531.

On doit donc logiquement reculer de quelques années la date de la naissance du musicien, à moins que ces messes n'émanent d'un homonyme, « Perroton de Mancourt, » lequel était chantre, en 1515, de la chapelle musicale de Louis XII, roi de France, selon un état de cette institution dressé à la mort de ce monarque [2]. On se rappelera, à ce sujet, que nous avons signalé précédemment [3] un

chapelain de la chapelle impériale de Charles-Quint, de 1547 à 1548. Enfin, au célèbre catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV de Portugal, engloutie dans le désastre de Lisbonne, paraît, comme auteur de compositions, un Jean Payen. Voy. plus loin.

(1) Rôle officiel des gages.

(2) Thoinan, *Origines de la chapelle-musique*, etc.

(3) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 152.

« m^e Pierre De Manchicourt, » outre celui en question, mort à Rome au commencement de 1542. Mais, s'il est permis, comme nous l'avons tenté ([1]), d'attribuer notre compositeur à « m^e Pierre de Manchicourt, maistre de la grande escole, » à Béthune, et organisateur, en 1525, des ébattements joués par ses écoliers devant la halle de cette ville, il y aurait lieu dès lors de placer la naissance du musicien en 1500; la lumière ainsi se ferait, d'un coup, et les homonymes de Paris et de Rome seraient écartés définitivement.

Pierre De Manchicourt passa, avant 1545, à la cathédrale de Tournai, en qualité de maître des enfants de chœur, et il garda cette position, paraît-il, jusqu'en 1557, où un certain Florent Villain, musicien resté obscur, vient le remplacer ([2]). Autre rectification. On a induit d'un texte bien connu de Guicciardini, que De Manchicourt, ayant quitté son poste tournaisien pour en remplir un autre à Anvers, se trouvait encore en cette ville, muni sans doute de son emploi, au début de l'année 1560. Nous sommes à même de prouver que, dès le mois de mai 1559, peut-être plutôt, De Manchicourt fut attaché au service de Philippe II, comme directeur de sa chapelle flamande.

Voici un document irrécusable à cet égard :

S'ensuivent les noms de somilliers, maistres cappellains, chantres et officiers de la chappelle de sa Magesté au Pays d'Embas, les quelx ont servi actuèlement les mois que sensuivent, à sçavoir May, Juing, Juillet, Aoust de lan 1559.

Monseigneur le somillier. — Maistre Pierre de Manchicourt, maître de la chappelle.

Cappellains. — Sire Pierre Laurier. A servi jusque au premier daoust, demourant au Pays d'Embas. — Sire Noël de Rou. A servi

([1]) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 240.
([2]) *Biographie universelle des musiciens*, verbo Manchicourt (De).

jusque au premier daoust, demourant au Pays d'Embas. — Sire Fredrich Billot. — Sire Johan Bulteau.

Chantres. — Sire Oudard Eyse. — Charles Bourse. A servi jusque au premier daoust, demourant au Pays d'Embas. — Pierre Brabant. A servi jusque au premier daoust, demourant au Pays d'Embas. — Jan Bertoul. A servi jusque au premier daoust, demourant au Pays d'Embas. — Sire Robert de Saint-Martin. A servi jusque au premier daoust, demourant au Pays d'Embas. — Adrien Cauvenhoven. — Jane Gérard. — Pierre du Hot. Est demouré au Pays d'Embas, a servi jusque au premier d'aoust (1). — Sire Rogier de la Porte. A servi jusque au premier daoust, demourant au Pays d'Embas. — Sire Johan Bleekere. — Maistre Pierre Clowyn. — Hans Wtenhoven. — Balduin Pernois. — Mathias Wanloo. — Martin Cloot — Franchois Lochemberghe. — Gaspar Payen. A servi jusque au premier daoust, demourant au Pays d'Embas. — Adrien Loeuff, maitre des enffans du latin. — Jan de Nalines. — Sire Lambert de Fléru. — Sire Géry Marchant. — Sire Bertrand Nicolay. — Sire Louys Souguenet. — Sire Johan de la Oultre. — Sire Jacques Hoethmanns, confesseur du comun.

Douze enffans. — Johannes Flory. — Michael de Camerette. — Anthonius Miles. — Brix Gandy. — Christien de Byner. — Hansken Van Brabant. — Liévin Vanloo. — Gaspar Lochemberghe (2). — Michael de Baneye. — Charlo Renart. — Paul Van Cauvenhoven. — Louys Van Burcheloen.

Officiers. — Michael Bouch, organiste. — Grégoire Pesqueur, fourier. — Franchois Simon, clercq de la chappelle. — Maitre Henri Martin, clercq de la chappelle. — Mathias Mannoot, clercq de l'oratoire. — Hendrich Van Voerste, accordeur et souffleur.

Au rôle du dernier terme de 1559, on peut lire :

Me Adrien Loeuff, me des enffans en latin. Ont dict qu'il sont demouré au Pays d'Embas douze enfans pour les mois d'aoust,

(1) Cette date précise est à retenir.

(2) Le même que Marc Houterman invoque dans sa missive reproduite plus haut, p. 20.

septembre et octobre; onze enffans pour les mois novembre et décembre (1).

Pierre Du Hotz, ainsi qu'on le voit, servit, à titre de chantre jusqu'au 1er avril 1559, où il alla présider à la chapelle de la gouvernante des Pays-Bas, et y laisser une vive empreinte de son talent, au double point de maître de chant et de compositeur.

Ajoutons à ce que nous en avons relaté ailleurs (2), qu'à peine installé dans son poste à Bruxelles, à titre de maître de chapelle de Marguerite de Parme, il sollicita l'octroi d'une prébende à Condé, que la mort de Robert De la Porte, chantre de Philippe II, venait de laisser vacante. Sa requête, à ce sujet, apostillée d'un *fiat* par la duchesse-régente, nous apprend encore : 1° qu'un certain Jean Du Pont, chapelain à Gand, appelé au même poste à la cour de Madrid, avait décliné l'offre ; 2° que la prébende sollicitée par Du Hotz, visait « ung de ses enfans, » celui peut-être qui était haute-contre à la chapelle bruxelloise ; 3° qu'il comptait notamment sur l'influence de « monseigneur d'Arras, » c'est-à-dire le fameux Granvelle. Voici le texte de cette pièce :

A son Altèze donne à cognoistre Pierre du Hot, maistre de la chapelle de Vostre Altèze, comme présentement seroit vacante une prébende de Condet, par le trespas de sire Robert de la Porte, jadis chantre au Roy, laquelle prébende seroit à la disposition de Sa Majesté, à raison qu'il n'y at encore point de rolle aultre que pour les chantres de Sadicte Majesté, sauf ung nommé sire Jehan du Pont, lequel fut accepté pour chapelain en la ville de Gand, lequel n'a voulut suivre Sa Majesté, et a faict refus ; ensuite supplie partant que Vostre Altèze la veuille demander pour son tour de raulle, suivant ce que le Roy luy auroit accordé plusieurs tours

(1) Archives du *Palacio real*, fonds précité.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 307 à 325, où nous esquissons authentiquement les principales phases de sa carrière artistique.

sur aulcunes prébendes de par-deçà, au nombre des quelles sont contenues celles de la dicte ville de Condet, pour en pourveoir ung de ses enfans, et le vouloir avoir pour recommandé vers monseigneur d'Arras et monsieur le président. En quoy l'obligerés à prier Dieu pour la santé et prospérité de toute Vostre postérité (1).

En effet, nous avons vu précédemment, que, par une circulaire datée de Gand, le 31 juillet 1559, Philippe II avait invité les églises des Pays-Bas les plus reputées sous le rapport de l'enseignement et de la pratique de la musique, comme la cathédrale de Tournai, les collégiales de Bruges, de Douai, de Soignies et de Louvain (Saint-Jacques), à y recruter les plus brillantes voix de soprano (2). « Hendrich Van Voerste, » accordeur et souffleur, est qualifié, au rôle mai-juillet, de « templador, » et il s'ortographie « Van Vorstz. » Nous le rencontrerons encore.

En 1559, on le voit, Philippe II se trouvait aux Pays-Bas, où il avait pris part aux obsèques de Charles-Quint qui s'y célébrèrent, l'année précédente, avec une magnificence inouïe, notamment à Bruxelles. L'intérêt qui se rattache à tout ce qui concerne la réformation de la musique particulière du nouveau monarque, nous fait regretter vivement l'absence des chantres de sa chapelle, dans le recueil illustré de Hondius, représentant l'*Ordre et marche de la pompe funèbre de l'empereur Charles-Quint que son fils Philippe II, roi d'Espagne, etc., a fait célébrer à Bruxelles en* 1558. On aurait pu ainsi les voir dans leur accoutrement de parade, et compléter, à l'aide de ces données pittoresques, les renseignements fournis ici sur leur

(1) Collection des *Papiers d'État et de l'Audience*, aux Archives générales du royaume à Bruxelles, etc., et *Archives des Arts*, t. II, p. 234.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 313.

rôle musical, de façon à n'en être point réduit à devoir se rattacher, faute de mieux, à ces lignes trop concises :

Suyvirent les chantres et chappelains de la chappelle du Roy catholicque, revestuz, par sus leurs robbes de dœuil, de chappes de drap d'or (1).

Il n'en est point de même pour les ménestrels. L'occasion est belle, pour les voir alignés, revêtus de leur uniforme d'apparât et munis de leur instrument bruyant. Nous ne manquerons point de la saisir, en reproduisant, réduite au format du présent volume, la planche du cortège funèbre où ils s'offrent au nombre de seize, quatorze trompettes et deux timbaliers, portant un chapeau à crêpe funèbre, une robe longue où figurent les armoiries de la maison royale d'Espagne, et une barbe ample, qui leur donne à tous un aspect vieillot, que peut-être ils avaient en réalité. Rappelons-nous, en effet, que Charles-Quint avait d'anciens ménestrels dont il se sépara avec peine. Philippe II peut avoir respecté leurs services rendus et les avoir gardés dans sa phalange. Parmi les *Criados viejos del Emperador*, figurent, en 1559, les trompettes « Esteban Du Bois » et « Machabeus Macroix (2). »

Un fragment de comptabilité, du 30 avril de la même année, nous livre le nom de l'artiste qui décora des armes royales sur fond de damas cramoisi, les bannières et les cottes d'armes des trompettes et des timbales, à savoir Chrétien dit *d'Anvers*, peintre de Philippe II :

(1) *Collection*, etc., t. IV, p. 38. Ces lignes, empruntées au *Journal* de Van de Nesse, ont trait aux obsèques de l'empereur à Sainte-Gudule, à Bruxelles, où les chantres de Philippe II entonnèrent les vigiles, etc. On a eu, plus haut, p. 25-26, tous les détails désirables sur le costume habituel des chantres flamands et espagnols de la chapelle de Philippe II.

(2) Arch. gén. de Simancas, *Contaduria mayor*, 1a epoca, nº 1336.

LES TROMPETTES DE PHILIPPE II, AU CORTÉGE FUNÈBRE DE CHARLES-QUINT, EN 1559.

A de haber, Cristiano de Amberes, pintor de S. M., ciento y ocho escudos del sol que hacen 216 libras, por el oro y manos que paso en 12 banderas de trompetas y 4 de atabales, y cuatro cotas de armas que pintó sobre damasco carmesi, con las armas de Rey, nuestro señor, para los doce trompetas de la caballeriza de S. M., y dos atabaleros y 4 reyes de armas, a razon de 6 escudos por cada bandera de los 12 trompetas, y por cada cota de armas, y a tres por las cuatro banderas de atabales.... Fecha en Bruselas, a postrero de abril de 1559 (1).

A son arrivée au phonascat, De Manchicourt procéda à la réorganisation partielle de son personnel chantant, ainsi que nous l'apprennent diverses pièces conservées aux Archives de Simancas. Vers le mois de mai 1560, il conduisit, des Pays-Bas à Madrid, un renfort de « capellanes, cantores y officiales, » auxquels un *ayuda de costa* fut octroyé, pour parer aux dépenses de leur voyage :

A maese Pedro de Manchicourt, maestro de la capilla flamenco de Su Mag^d^, dozientos y seis mill y dozientos y cinque mill maravedis, para que los repartiese entre los cappellanes, cantores y officiales de la dicha capilla, conforme a la horden que se le mandar sobre ello, y los otros cinquante drs restantes, para el mysmo que Su Mag^d^ le hizo merced por una vez de ayuda de costa, a catando lo que gastaron en aparejarçe por venir de Flandes a estos reynos,

(1) Collection Barbieri. Il n'y avait pas que des trompettes et des timbales dans la musique particulière de Charles-Quint, musique appelée, par Giordani, un ensemble de « squisiti sinfonie. » Cela ressort surabondamment des pièces reproduites au volume précédent, les quelles peuvent encore se renforcer des lignes suivantes, empruntées à un *Diaire* contemporain : « Erat non tàm audire jucundum quàm videre gratum, tubas, lituos, buccinas, cornua classica, tibias, timpana, bellicum quiddam resonantia. » JOANNES ETROBIUS, *Commentarium seu potius Diarium expeditionis Tuniceae, à Carlo V.... suscepta.* — Lovanii, 1547, in-12. L'opuscule a été imprimé aux frais de « Petrus Phalisius » et de « Martinus Rotarius. »

por çedula de Su Mag^d hecha a çinco de mayo MDLX años, los quales resçivio el mismo.

En marge : Cedula de Su Mag^d y pago ([1]).

Interjetons ici ce renseignement que la cour d'Espagne, qui avait passé auparavant d'une capitale de province à l'autre, se fixa, à partir de 1561, complètement à Madrid, résolution importante, quant aux études sérieuses des chantres, bien mieux servis d'une installation définitive que d'une existence nomade, qui leur prenait énormement de temps et leur occasionnait de mortelles fatigues. Sans doute leur immobilité ne sera point absolue, car il y aura à compter avec les solennités traditionnelles s'effectuant en dehors de Madrid.

Nouvelle levée, en 1562, opérée, cette fois, par le célèbre organiste Michel De Bock, avec l'intervention du cardinal de Granvelle. Il s'agit de plusieurs chapelains et « mochados cantores. »

A Miguel Buch, organista de Su Mag^d, quarenta y tres mill y trezientos y sesenta maravedis, que los tubo de aver, y Su Mag^d le mando librar por ccxvj florines y diez y seis placas cada florin, que se conputan a razon de dozientos maravedis cada uno, que alanço en cierta quenta que dio en la camara de Su Mag^d, hizo por mandado de Su Mag^d en yr a Flandes, a traer de ella algunos capellanes y mochados cantores, para el serviçio de su capilla flamenca, asi del tiempo que les dio de comer en su casa en Flandes, asta que partio como en el camino y otros gastos que hizo an ellos, sobre dos mill y dos florines y treze placas y medio, que reçibio a buena quenta del cardenal de Granbila, de los quales dichos xliij U ccc lx maravedis de los dichos dos mill y dos florines y treze placas, no se ha depedir quento ni razon alguna al dicho organista, por quanto la dia segun otro es, como paresce y consta por una

([1]) Archives générales de Simancas, *Contaduria mayor*, n° 1401.

cedula de Su Magestad, de cinco de agosta de DLXIJ años, el qual reçivio los dichos maravedis, en vj de noviembre del dicho año (1).

Trois soprani, devenus impropres au service, furent mis à l'Université d'Alcala, généralement réservée alors, comme Douai, pour l'éducation des jeunes musiciens aspirant aux dignités ecclésiastiques :

Datta de maravedis pagados en cosas extraordinarias, el dicho año MDLXIJ.

A Pedro de Manchicourt, de la capilla flamenca de Su Mag^d, quatrocientos y beinte y quatro reales, y treinta e un maravedis, que montan catorze mill quatroçientos quarenta y siete maravedis, por cedula de Su Mag^d de ocho de abril MDLXIJ, los quales fueron por otros tantos, que gasto de su dinero, en pagar las hechuras y otras cosas que compro para los vestidos de tres niños de la dicha capilla, que Su Mag^d mando embiar a estudiar a Alcala, y de ciertas camisas que se dieron a los que quedavan sirviendo en la dicha capilla, como pareçio partycularmente por una relaçion por menudo, que dio firmada du su nombre, que esta a las spaldas de la dicha cedula de Su Mag^d, el qual los reçivio a x de abril MDLXIJ (2).

Les comptes relatifs au trousseau de ces jeunes étudiants, nous apprennent que deux enfants de Tunis les accompagnèrent à Alcala :

Datta de maravedis pagados en los pagos de la feria de mayo MDLXIJ.

A Francisco de Briones, mercader, trezientos sesenta y seis mill dozientos treinta y un maravedis, por cedula de Su Mag^d de XVIJ de julio MDLXIJ, que los tubo de aver por los panos, sedas, telas de oro y plata, y oro y plata, y lada lienços, y otras cosas que del se tomaron, para vestidos de tres niños de la capilla flamenca,

(1) Archives générales de Simancas, *Contaduria mayor*, etc., n° 1391.
(2) Même dépôt, même fonds, n° 1391.

que Su Mag^d alando ynviar a estudiar a Alcala, y para bordar y poner en orden dichos panos de brocado, que se hizieron para poner sobre las sepulturas del emperador y reina de Ungria, que sean en gloria, y vestir dos moros de Tunez y Alcala de la Paz, que estavan en esta corte, como parecio por la quenta de ello dieron Pedro de Manchiurt, maestro de la dicha capilla flamenca, y Martin de Nosales, bordador, y Diego de Espinosa, como todo consta por la dicha çedula de Su Mag^d... (1).

Tous les soins qu'apporta De Manchicourt aux modifications du personnel de la chapelle, furent largement récompensés par le souverain des Pays-Bas :

A Pedro de Manchiurt, maestro de la capilla flamenca de Su Mag^d, sesenta mill maravedis, de que Su Mag^d le hizo merced para su ayuda de costa por una vez, como pareçe por cedulo de veinte de deziembre MDLXIJ, reçevio los en XXIIJ del dicho (2).

Le vaillant Michel De Bock, et François Simon, maître de latin, qui le secondèrent si utilement pour les levées susdites, y eurent leur part légitime :

Datta de mrs pagados, por çedulas de mercedes, el año MDLXIJ.

A François Simon y Miguel Buck, de la capilla flamenca de Su Mag^d, seis mill çiento y veinte marevedis, en esta manera : al dicho François Simon, nobenta reales, que se le libraron de menos de lo que abia de aber y le cabia de una merced y ayuda de costa, que Su Mag^d hizo a los de su capilla flamenca, por su cedula de XXJ de octubre MDLXJ, ques conforme a lo que se abia dado otra vez en Toledo, por otra cedula de Su Mag^d, siendo moço de capilla, y se le abian de librar, como a uno de los otros cantores de la dicha capilla, por ser uno dellos y haver pasado a servir en el dicho asiento ; e al dicho Miguel Buch, tres mill y sesenta maravedis, que

(1) Arch. gén. de Simancas, *Contaduria mayor*, n° 1391. En même temps, furent payés, par De Manchicourt, les frais résultant des brocards d'or destinés aux tombeaux de Charles-Quint et de Marie de Hongrie.

(2) Même dépôt, même fonds, n° 1391.

se libraron de menos, por hierro, en el mismo tiempo de lo qual les hizo merced Su Mag^d^, por una vez en ayuda de costa, como paresçe por çedula de Su Mag^d^ de XVIIJ de henero MDLXIJ, resçivieron los a dos de abril del dicho año (1).

Une importante levée avait eu lieu, en 1561, par l'intermédiaire d'Adrien Loeff, maître des enfants de la chapelle flamande (2), le tout avec l'assistance du directeur de la chapelle et de son organiste. Quinze chantres, devenus impotants, *viejos*, reçurent leur démission honorable, et furent remplacés par autant d'autres tirés des Pays-Bas.

De mrs pagados, por çedulas de Su Mag^d^, de mercedes, año MDLXI.

A Adrian Loeff, maestro que fue de los niños flamencos de la capilla de Su Magestad, çient ducados, de que Su Mag^d^ le hizo merced, para ayuda el gasto de su camino à Flandes, como paresçe por cedula de Su Mag^d^ del dicho dia, nuebe de hebrero del dicho año (1561).

De mrs pagados, por cedulas de mercede, el dicho año (1561).

A Pedro de Manchiurt, maestro de la capilla flamenca, nuebe mill seieçientos quarenta y nuebe reales, de que Su Mag^d^ hize merced, a el y a los otros cantores de la capilla flamenca, en esta manera :

Al dicho maestro de la capilla, quinientos y cinquanta reales.

A quinze cantores flamencos de los viezos de la dicha capilla, iiij U XXXV reales, arrazon de CCLXJX reales cada uno.

A otros catorze, que han venio ultimamente de Flandes, a servir

(1) Arch. gén. de Simancas, *Contaduria mayor*, n° 1391.

(2) Il avait cessé de remplir ces fonctions, lorsque l'état qui va suivre fut dressé. Cela résulte de l'expression *que fue*, dont son nom est accompagné. Nous le croyons originaire de Hollande, où les appellations de Loeff, latinisées parfois en *Lovius*, sont fort communes. C'est notamment sous cette version que le maître est consigné dans la nomenclature du personnel vocal et instrumental qui suivit Charles-Quint en Allemagne. Voy. au volume précédent, p. 356.

en la dicha capilla iij U CCCLXVJ reales, arrazon de CCLXJX reales cada uno.

A Michel Boch y maestre Simon Boolt (?), trezientas cinquenta y ocho reales, a cada uno çiento y sesenta y nuebe drs.

A mre Enrique, furrier de la dicha capilla, U CCXXIIIJ reales.

A tres moços de oratorio y de capilla, y a Enrique Van Boerst, que sirbe de alçar los fuelles de los organos, sete ciento dize seie realles, a CLXXIX cada uno, U CCCCXVJ reales, que son cumplidos los dichos nuebe mill y sieçientos quarenta y nuebe reales, que hazen trezientas veinte e ocho mill sesenta y seie mrs, de los quales Su Magd los hizo merced, per su ayuda de costa, a los dichos cantores viezos y a los nuevos, por el gasto... por cedula fecha a XXJ de octubre de [M] DLXJ años... (1).

Tous ces changements, pour lesquels d'énormes sacrifices de temps et d'argent ont dû être endurés, se reflètent dans les deux états suivants de la chapelle royale flamande à Madrid, le premier, « du second tiers de 1562, » ainsi conçu :

Les noms de ceulx du Pays-Bas de la chappelle de sa Magesté, tant absentz que présentz, du second tiers de lan 1562.

Don Pedro Paçeco, grand aulmosnier. — Monseigneur de Latour, familier de l'oratoire. — Maitre Pierre de Manchicourt, maitre de chapelle.

Chappellains. — Sire Oudard Eyse. — Sire Jan Bulteau. — Sire Louys Souguenet. — Sire Jan de la Oultre. — Sire Philippe Hervin. — Sire Jan Carlier. — Sire Grégoire Haynau. — Sire Franchois le Maitre. — Sire George Népotis, chappellain de basse messe.

Chantres. — Adrien Van Cavehoven (2). — Jan Gérard. — Martin Cloot. — Sire Jan Bleekere (3). — Pierre Clauwin (4). — Baudouin

(1) Archives générales de Simancas, *Contaduria mayor*, nº 1388.
(2) A la marge : « Absent par congié. »
(3) A la marge : « Mort le XXVIIe de Juing. »
(4) A la marge : « Absent par congié. »

Pernois. — Mathias Wanloo. — Franchois Lochemberghe. — Jan de Nalines. — Sire Lambert de Fleuru. — Sire Géry Marchant. — Sire Jan Caudron. — Sire Jan Boonen. — Sire Guido Godefroy. — Guillaume Gadifer. — George Bontefleur. — Nicaise Houssart. — Sire Jan Morel. — Nicolas Hautoir. — Nicolas Buys. — Gilles du Clermortier.

Officiers. — Sire Jacques Hoethman, confesseur du comung. — Franchois Simon, maître du latin. — Michel Bouch, organiste. — Henry Martin, fourier. — Mathias Manneel, clercq d'oratoire. — Pasquier Regnart, clercq de chappelle. — Pierre de Bablincourt, clercq de chappelle. — Henry Van Worst, accordeur. — Pompeyo de Rusy, escripvain.

Enfants. — Jan Flory. — Jan de Brabant. — Gaspar Lochemberghe. — Jan le Mayre. — Michael Banays. — Charlos Regnart. — George de la Heele. — Antonie Deyst. — Anthonie Pevernaige. — Pierre Maillart. — Jan de la Vallée. — Paul Van Cavehoven. — David Patbru. — Melchior Lohemberghe (1).

Suit l'autre liste, laquelle est du « dernier tiers » de la dite année. On y signalera, indépendamment des noms qui se montrent pour la première fois dans la section des soprani : Charles Regnart, George De la Hèle, Pierre Maillart, celui de Pompée De Rusi, chargé des fonctions importantes de calligraphe musical.

Les noms de ceulx du Pays-Bas de la chappelle de sa Magesté, tant absents que présents, du dernier tiers de lan 1562.

Monseigneur de Latour, familier d'oratoire. — Maitre Pierre de Manchicourt, maître de chapelle. — Sire George Népotis, chappellain de messe basse. — Sire Oudard Eyse, chappellain de messe basse. — Sire Jan Mofflin, chappellain de messe basse (2).

(1) Archives du *Palacio real*, à Madrid, *casa real*, rôle des gages, etc. Au même dépôt de la dite *casa*, on peut lire une nomenclature des membres de la chapelle *espagnole* « que stan a los gazes de Flandes. » Ont-ils remplacé décidément ceux de la *capilla flamenca*, retournés aux Pays-Bas ?

(2) En marge : « Recheu le IX de Novembre. »

Chappellains des messes haultes. — Sire Jan Bulteau. — Sire Louys Sougnenet. — Sire Jan de la Oultre. — Sire Philippe Hervin. — Sire Jan Carlier. — Sire Grégoire Haynau. — Sire Franchois le Maistre.

Chantres. — Adrien Van Cavehoven (1). — Jan Gérard. — Pierre Clawin (2). — Baudouin Pernois. — Mathias Wanloo. — Franchois Lochemberghe. — Jan de Nalines. — Sire Lambert de Fléru. — Sire Géry Marchant. — Sire Jan Caudron. — Sire Jan Boonen. — Sire Guido Godefroy. — Guillaume Gadifer. — George Bontefleur. — Nicaise Houssart. — Sire Jan Morel. — Nicolas Sautoir. — Nicolas Buys. — Gilles du Clermortier. — Sire Jacques Hoethman, confesseur du comung.

Officiers. — Franchois Simon, maître du latin. — Michel Bouch, organiste. — Henry Martin, fourier. — Mathias Manneel, clercq d'oratoire. — Pasquier Regnart, clercq de chappelle. — Pierre de Bablincourt, clercq de chappelle. — Pompeyo de Rusy, escripvain.

Enfans. — Michiel de Camerette. — Christian Byffer. — Brixe Gandi. — Jan Flory. — Jan de Brabant. — Gaspar Lochemberghe. — Jan le Mayre. — Michael Banays. — Carlos Regnart. — George de la Heele. — Antoine Deyst. — Antoine Pevernaige. — Pierre Maillart. — Jan de la Vallée. — Paul Van Cauvehoven. — David Patbru. — Melchior Lochemberghe.

Ase de descontar a Juan Gerarte, cantor, xx dias, por faltas que ha hecho de este tercio.

Docteur Pierre Paçeco (3).

Les quinze recrues auxquelles il est fait allusion, sont désignées nominativement, au rôle des gages de la chapelle royale de 1561 (4).

Chantres venutz nuvellement de Flandres :

(1) En marge : « Absent par congié. »
(2) En marge : « Absent par congié. »
(3) Archives du *Palacio real*, à Madrid, registre susdit, etc.
(4) Id., *ibid.*, etc.

Jan Carlier. — Franchois le Maistre. — Philippe Hervin. — Grégoire Haynault. — Jan Caudron. — Jan Morel. — Jan Boonen. — Guido Godefroy. — Guillaume Gadifer. — George Bontefleur. — Nicolas Buys. — Nicolas Sautoir. — Nicaise Housart. — Gilles du Clermortier.

Les quatre premiers qualifiés ailleurs de « messires, » avaient pris rang parmi les « chappelains, » tout en participant aux fonctions des chantres [1]. On remarquera encore, entre autres soprani nouveaux, David Padbrue, originaire de Hollande. Les *Bouwsteenen*, en ratifiant conditionnellement notre hypothèse [2], quant aux liens de parenté qui rattachent le jeune musicien au célèbre Corneille Padrue, compositeur harlemois, empruntent, à ce sujet, à une revue: *de Vrije Fries*, l'extrait suivant d'un album artistique et littéraire :

Musica disparium dulcis concordia vocum,
Pello, levo, placo, tristia corda, deos.

Leiden, 26 maart 1585. DAVID A PABRUÉE, van Haarlem.

Ce rapprochement constitue, pour nous, une sorte de preuve indirecte de consanguinité, et amène également les *Bouwsteenen* à croire, jusqu'à preuve du contraire, que David et Corneille Padbrue appartiennent à une souche identique. L'éloge, fait en 1585 par le premier, de l'art qu'il cultiva étant enfant, laisse deviner clairement qu'il continua à le pratiquer dans la suite, apparemment en quelque cathédrale des Pays-Bas, où il présidait à l'exécution du chant artistique.

(1) Archives du *Palacio r al*, à Madrid, *casa real*, même registre, etc.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 216. De la page 243 à la page 248, figurent les prébendes assignées aux principaux chantres de Philippe II, en 1563. Nous y renvoyons. Cette liste est encore utile à consulter pour le genre de voix qu'avait chaque chantre. *Bouwsteenen*, I, p. 29.

Saisissons au passage la mention, dans l'état de la chapelle royale, en 1562, du chapelain George Népotis, le même qui accompagna Charles-Quint au couvent de Yuste, d'où il s'éloigna bientôt pour reprendre un service régulier. D'abord aumônier de l'empereur, il en devient le chapelain : « Jorge Nepotis eran capellan, y antes era limosnero ; » ainsi s'exprime la relation d'un hiéronymite de Yuste publiée par Bakhuizen ([1]). Des pièces officielles vont renforcer ces laconiques informations. D'abord, un décret de nomination aux fonctions de chapelain, daté de Bruxelles le 14 septembre 1555 :

ALBALA DE S. M., FHA EN BRUSELAS, A 14 DE SETIEMBRE DE 1555.

Gorge Nepotis. Por su parte, fue mostrado un alvala de Su Mg[t], fecho en esta guisa :

Nos, el emperador semper augusto, rey de Alemania, y el mismo don Carlos, por la gracia de dios rey de España, hazemos saber a vos el nuestro mayordomo, mayor y contador de la despensa y raçiones de nuestra casa, que mi merced e voluntad es de tomar y rescibir por nuestro capellan a Jorge Nepotis, y que aya y tenga de nos, en cada un año, de raçion y quitaçion y ayuda de costa otros tantos mrs, como han y tienen cada uno de los otros nuestros capellanes, porque vos mandamos que lo pongais y asenteys asi en los nuestros libros y nominas que vosotros teneis, y le libreys los dichos mrs este presente año, desde el dia de la fecha deste nuestro albala, hasta enfin del lo que de ellos hovien de haver por rata, y dende en adelante en cada un año a los tiempos, y segun y de la manera que librareides a los otros nuestros capellanes los semyantes mrs que de nos tienen, y asentad el treslado deste dicho nuestro albala en los dichos nuestros libros y nominas y esta original sobre escrita y librada de vosotros y de nuestros oficiales, volved al dicho Jorge Nepotis, para que el la tenga y lo en ella contenido

([1]) Chapitre xv, p. 17. Voy. aussi, au tome précédent, page 359.

aya efeto, por virtud del qual mandamos al nuestro capellan y sacristan mayores, y a los otros nuestros capellanes, cantores y oficiales de nuestra capilla, que le ayan reçiban y tengan por nuestro capellan, y como a tal le dexen y consientan entrar y estar en ella a todas las oras y divinos ofiçios que en ella se dixeren y celebraren, y que le guarden y hagan guardar todas las honras, graçias, merçedes, franqueças y libertades y exençiones, preheminençias, prerogativas, e inmunidades, y todas las otras cosas y cada una de ellas que por raçon de ser nuestro capellan deue haver y goçar, y le deuen ser guardadas de todo bien y complidamente, en guisa que le non mengue ende cosa alguna. Fecha en Brussellas, a catorze dias del mes de setiembre de mill quinientos çinquenta y çinco años. — Yo el Rey. — Yo Francisco de Eraso, secretario de sus cesarea y catolicas Mag^des^, la fize escrivir por su mandado (1).

Une déclaration, faite à Tolède le 30 novembre 1560, démontre que George Népotis partit de Flandre en 1556, pour accompagner l'Empereur en Espagne, où il le servit, tant en qualité de chapelain qu'en celle d'aumônier, jusqu'à la mort du souverain ; après quoi, il regagna la Flandre, en 1559, pour se mettre au service de Philippe II.

Cedula del Rey, fha a Toledo, a 30 de noviembre de 1560. Jorge Nepotis, capellan.

EL REY.

Mayordomo y contador, mayores de la despensa y raçiones de nuestra casa, por parte de Jorge Nepotis, nuestro capellan, nos hasido hecha relaçion que el vino en estos reynos desde Flandes, el año pasado de mill y quinientos y çinquenta y seys, sirviendo al emperador mi señor, que aya gloria, en el dicho ofiçio y en el de limosnero, y lo continuo hasta que Su Mg^t^ falleçio, y que despues

(1) Archives générales de Simancas, *casa real*, leg° n° 85.

volvio en la dicha Flandes a servirnos, el año pasado de mill quinientos y cinquenta y nueve, quando yo estava de partida para venir en estas dichos reynos, y que por ser alla su naturaleza que do alli por algunos dias, para dar orden en sus cosas, en lo qual y venir en estas partes hasta llegar en esta corte, diz que hizo de ausençia diez meses del dicho año de quinientos y cinquenta y nueve, y deste de quinientos y sesenta, suplicandonos que teniendo consideracion a lo que ha servido y sirve se los mandaremos librar, o como la nuestra merced fuese y nos por las dichas causas tuvimoslo por bien, por ende yo vos mando que libreis y hazais pagar al dicho Jorge Nepotis lo que monta su quitacion y ayuda de costa de los duos diez meses de la dicha ausençia, de que yo le hago merced, no enbargante que no los aya residido y servido en esta nuestra corte, bien asi como si lo hoviera hecho lo qual le librareis en el pagador de la dicha nuestra casa. Fecha en Toledo, a treinta dias de noviembre de mill y quinientos y sesenta años. — Yo el Rey — por mandado de Su Mgt, Juan Vasquez de Salazar.

Para que a Jorge Nepotis, capellan de V. Mt, ayan por resididos diez meses, que el año pasado y este presente ha hecho de ausencia (1).

Sa résidence aux Pays-Bas, en 1559, est attestée, de la manière suivante :

Fe de residencia en Flandes de Jorge Nepotis, fha a 7 de noviembre de 1560.

Muy magnifico señor.

Digo yo, Joan de Villalta, que el señor George Nepote fue a Flandes, primero de mayo de 1559, y sirvio a Su Mgt hasta que Su Mgt vino a España, y porque es verdad, lo firme de mi nombre. Fecha a 7 de nobiembre 1560.

Servidor de V. M.,
Joan de Villalta,
para mi señor Hernando de Soto.

( ) Archives générales de Simancas, *casa real*, legº 85.

Nous l'avons vu, en 1562, enregistré comme chapelain des basses messes de la chapelle flamande de Philippe II. Il s'en absente, l'année suivante, ainsi qu'il conste d'une dernière pièce le concernant. Malgré cela, il figure dans l'état de services de la *casa real*, sous l'appellation de « Jorge Nepotis, flamenco, » jusqu'en 1567 inclusivement (1). Après, il échappe à nos investigations. Conjecturons, ou qu'il prit retraite, ou qu'il cessa de vivre alors :

JORGE NEPOTIS, CAPELLAN (19 JUNIO 1563).

Nos, don Gaspar de Çuniga e Anellaneda, por la miseraçion divina arçobispo de Santiago y capellan mayor de Su Mg^d^, por la presente deçimos que Jorge Nepotis, capellan de Su Mag^d^, aunque en la memoria que dimos de los capellanes de Su Mag^d^, que se havian de tener por ausentes de la capilla de Su Mag^d^, fue escrito y señalado por una de ellos, no ha de ser tenido por tal, porque, quando se pusa en la dicha memoria fue por pensar que Su Mg^t^ le haçia cierta merçed que no le hiço, y que Hernando de Soto, puntador de la dicha capilla real, le puede puntar todo lo que del dicho dia que se le dio la dicha memoria acaubiese residido y ganado en la dicha capilla, el dicho Jorge Nepotis. Dada en la villa de Madrid, a 19 de junyo 1563. — EL ARÇOBISPO DE SANTIAGO. — Por mandado de Su Señoria Illma, ANTONIO DE ALGUIBAR, su secretario (2).

Nous avons tenu à préciser quelques étapes d'un personnage dont l'ascendant a été considérable sur les dernières résolutions de Charles-Quint, et qui, par ses connaissances variées, en musique surtout, a dû faire passer au monarque enseveli dans une retraite obscure, bien des heures agréables, aux sons d'une voix exercée et d'un instrument harmonieux.

(1) Archives générales de Simancas, *casa real*, leg° 85.
(2) Même dépôt, même fonds, etc.

Certains enfants de la chapelle, devenus impropres au service, par la mue de la voix, furent placés à l'Université de Douai, récemment créée par Philippe II, pour détourner les étudiants du midi des Pays-Bas d'aller faire leurs études à l'Université de Paris. L'un d'eux, Jean Flory, auteur, depuis, de deux recueils manuscrits de messes de 5 à 6 parties, et de diverses *canzone* imprimées, avait pour lieu de naissance la ville de Maestricht.

A Jehan Flory, natif de la ville de Maestricht, lors auparavant enffant de la chappelle de sa Ma^té^ envoyé d'Espaigne par deçà, la somme de dix livres... affin de faire son voyaige doiz la ville de Bruxelles à Douay, aux estudes qu'il avoit esté ordonné, et ce oultre et par dessus soixante-ung solz, que à l'ordonnance que, dessus, le receveur général luy avoit aussi délivrez comptant, par l'effect que dessus, x l.

A Jehan de Flory, natif de la ville de Maestricht, lors naguères enfant de la chappelle du Roy nostre sire, la somme de quarante livres... pour mectre en ordre ledict Jehan de Flory, envoyé d'Espaigne par deçà, ayant mue de voix, pour envoier à Douay aux estudes, et aussi pour ses despens pour faire son voiaige vers le dit Douay... XL l. (1).

Cette indication d'origine nous aidera probablement à trancher la question, indéterminée encore, du berceau de Frans Flory, un de ses proches parents sans doute, lequel fut attaché, vers la même époque, à la chapelle des ducs de Bavière, dirigée par Roland de Lassus, et y acquit une certaine notoriété par ses travaux de calligraphie musicale.

Michel de Lamerette, Chrétien Bytte et Brice Gandy furent du nombre, selon les rôles des gages de la chapelle

(1) Recette générale de Lille, etc. Aux mêmes registres, on voit figurer un « messire Guillaume de Flory, chevalier, s^r^ d'Ochimont... cy-devant lieutenant des archers de l'Empereur. »

royale de Madrid à l'année 1562. Ils comportent aussi, à cette date, l'arrivée à Madrid de Michel de Bock, avec huit enfants.

Maestro Miguel, organista, con los ocho niños, a veinte y uno d'octubre, llego à Madrid.

On faisait une distinction, pour la distribution des bénéfices, entre les chantres qui étaient clercs, mariés, ou simplement laïcs. La liste suivante du 15 janvier 1562, puisée à la même source, en témoigne :

Clerigos. — Juan Carlier, Philippe Hervin, Juan Morel, Juan Boonen, Guido Godefroy, Juan Caudron, Fran° Le Maistre, Gregorio Haynau.

Legos. — Georgio Bontefleur, Nicolas Buys, Nicolas Sautoir, Nicasio Houssart, Gilles Du Clermortier.

Casado. — Guillermo Gadifer.

Philippe II désirait paraître aux *jornadas* de Monzon, comme ci-devant son fastueux père, avec un apparàt musical des plus grandioses. Diverses traces de ces fameuses assemblées, où brillèrent nos phalanges vocales et instrumentales, seront relevées avec une consciencieuse exactitude. On peut déjà en voir quelques unes, durant la période qui nous occupe.

A son départ de Madrid, la chapelle flamande reçoit un *ayuda de costa*; les chapelains, Oudard Eyse en tête, avaient pris les devants à Monzon :

Ayuda de costa a los cantores de la capilla flamenca de Su Magestad, a la partida de Madrid, como paresçio por cedula de Su Magestad de doze noviembre MDLXIIJ...

Pierre De Manchicourt, à qui incombait la responsabilité de l'entreprise, fut généreusement gratifié, en la même occasion :

A Pedro de Manchiurt, maestro de la capilla flamenca de Su Mag^d^, sesenta mill mrs, de que Su Mag^d^ le hizo merced por una vez de ayuda de costa, por su çedula de XIX de agosto MDLXIIJ, r^o^ los en XXXJ del dicho año (1).

Un nouveau « cantorçillo, » Antoine Rodart, fut adjoint à la bande, après avoir reçu son équipement de velours et de drap :

A Pedro de Manchiurt, maestro de la capilla flamenca, quatroçientos y sesenta y tre reales, que montan quinze mill seteçientos y quarenta y dos mrs, que Su Mag^d^ le mando librar, por otros tantos que, como paresçio por una relaçion firmada de su nombre, dio y pago de su dinero por el tercio pelo, paño y otras cosas de la dicha relacion contenidas, que compra para vestir a Antonio Rodarte, cantorçillo de la dicha capilla, que ultimamente Su Mag^d^ mando resçevirse en ella de que no se le ha depedir quenta ni razon alguna al dicho Manchiurt, como todo paresçio por çedula de Su Mag^d^, fecha a XX de deziembre de MDLXIIJ, el qual los resçivio en XXIIIJ^o^ del dicho (2).

Pour des raisons qui nous échappent, une partie de la chapelle flamande se trouvait alors aux Pays-Bas. Certains chantres, supposons-nous, après avoir escorté, en Flandre, leur souverain et sa suite, auront demandé d'y rester, pendant quelque temps encore, pour raisons d'affaires, ou bien ils auront été utilisés comme renforcement de la chapelle espagnole de Philippe II. Cela résulte d'ailleurs indirectement des deux listes de 1562.

Pagas por çedulas de Su Mag^d^ en cosas extraordinarios, el año MDLXIIJ.

A Pier Clouvin, cantor de la capilla flamenca, trezientos y

(1) Archives générales de Simancas, *Contaduria mayor*, n° 1134.

(2) Id., même n°. Au rôle des gages de la chapelle, il y a : « Anthoine Rodart reçu le XVIIIe d'octobre (1563). »

setanta y cinco reales, que montan doze mill seteçientos y cinquenta mrs, que Su Mag^d le mando dar, para que comprase pano y tercio pelo, para hazer un vestido conforme a los que se avian dado, la librea pasada, a los demas cantores de la dicha capilla flamenca, que por estar estonçes en Flandes, donde fue con licençia de Su Mag^d, no se le dio como a los otros, segun lo çertifico el maestro de capilla, como todo paresçio por cedula de Su Mag^d de xj de octubre MDLXIIJ, el qual los reçivio en xnj de octubre del dicho año.

A Coubenhoeve, de la capilla flamenca de Su Mag^d, trezientos setenta y çinco reales, que montan doze mill setecientos y cinquenta mrs, que Su Magd le mando dar, para que comprase pano y tercio pelo, para hazer un vestido conforme a los que se avian dado, la librea pasada, a los demas cantores de la dicha capilla, que por estar entonces en Flandes, donde fue con licencia de Su Mag^d, no se le dio como a los otros, como lo çertifico don Pacheco, limosnero mayor de Su Mag^d, como todo paresçio por çedula de Su Mag^d de vj de nobiembre MDLXIIJ, r^o los en xij de dez^e del dicho año (1).

Voici les noms des musiciens de la chapelle flamande qui firent partie de l'expédition de Monzon :

A los ynfraescriptos, predicador y capellanes de la capilla de Su Mag^d, y cantores flamencos y otras personas de la dicha capilla, que yban a servir en la jornada de Monçon..., setecientos y quarenta y dos mill y quinientos mrs, de que Su Mag^d les hizo merced, para su ayuda de costa por una veze, en esta manera :

CAPILLA FLAMENCA.

A Gorge Nepotis, treynta ducados, el qual los resçivio en primero de dez^e de MDLXIIJ.

A Eduardo Eysa, otro tanto, el qual los resçivio en quatro de deziembre del dicho año.

(1) Archives générales de Simancas, *Contaduria mayor*, n° 1131.

A Juan Moflin, otro tanto, el qual los resçivio en primero de deziembre de LXIIJ.

A Juan Bulteau, otro tanto, el qual los resçivio en XXIIIJ de mayo MDLXIIIJº.

A Luys Sougenet, otro tanto, el qual los resçivio en x de março de LXIIIJº.

A Juan de l'Outre, otro tanto, el qual los resçivio en el dicho dia.

A Felipe Hervin, otros treynta ducados, los quales resçivio Juan Carlier, capellan de la capilla flamenca.

A Juan Carlier, otro tanto, el qual los resçivio en x de março del dicho año MDLXIIIJº.

A Gregorio Haynaut, otros treynta ducados, el qual los resçivio el dicho dia.

A François Lemetre, otros treynta ducados, el qual los resçivio el dicho dia.

A Waudoyn Pernoes, otros treynta ducados, el qual los resçivio en veynte y tres de henero MDLXIIIJº.

A Matias Vanloo, otro tanto, el qual los resçivio en veynte de mayo de MDLXIIIJº.

A Françoys Lochenberg, otro tanto, el qual los resçivio en diez de março de MDLXIIIJº.

A Juan de Naljna, otro tanto, el qual los resçivio en el dicho dia.

A Geri Marchant, otro tanto, el qual los resçivio en el dicho dia.

A Juan Boone, otro tanto, el qual los resçivio el dicho dia.

A Guido Godefroy, otro tanto, el qual los resçivio en el dicho dia.

A Juan Cautron, otro tanto, el qual los resçivio en el dicho año.

A Yorg Vontfler, otros treynta ducados, el qual los resçivio.

A Nicasio Hosart, otros treynta ducados, el quel los resçivio en el dicho dia, x de março de MDLXIIIJº.

A Juan Morel, otro tanto, el qual los resçivio en el dicho dia.

A Nicolas Buys, otro tanto, el qual resçivio los dichos mrs en el dicho dia.

A Giles de Cleremortier, otro tanto, el quallo resçivio en primero de deziembre de MDLXIIIJº.

A Juan Roguart, otro tanto, el qual los resçivio en x de março de MDLXIIIJº.

A Nicolas Sautoy, otros treynta ducados, el qual los resçivio en primero de deziembre del dicho año MDLXIIIJº.

A Guillaume Gaudifer, otros tantos, el qual los resçivio en diez de março de MDLXIIIJº.

A Françoys Simon, otro tanto, el qual los resçivio el dicho dia.

A Michel Boch, otro treynta ducados, el qual los resçivio en el dicho dia.

A Anrique Martin, furrier, veynte ducados, el qual los resçivio el dicho dia.

A Pasquier Reynart, moço de capilla, otro tanto, el qual los resçivio el dicho dia.

A Matias Manneel, otro tanto.

A Pierre Bablincourt, otro moço de capilla, otro tanto, el qual los resçivio el dicho dia.

A Pompeyo Derusi, scrivano de la dicha capilla, otro tanto, el qual los resçivio el dicho dia.

Que son complidos los dichos mill y nuebecientos y ochenta ducados, que montan los dichos... que dio y pago a los personas y segund de suso se contieno, en virtud de una çedula de Su Magestad, a manera de nomina, fecha a XXJX de agosto de MDLXIIJ (1).

La chapelle espagnole se trouva également aux comices aragonais avec les archers de la garde espagnole et allemande (2). La « jornada de la villa de Monçon » se poursuivit jusqu'au mois de mars 1564. Mentionnons encore les « diez menestrilles, » les « nuebe trompetas » et les « dos atabaleros de Su Magesdad, » dont le concours fut réclamé pour la même solennité. Les chroniques du temps disent merveille de cette brillante réunion.

On remarquera ici l'absence de Pierre De Manchicourt. A-t-il dû rebrousser chemin, par indisposition ? La route

(1) Archives générales de Simancas, *Contaduria mayor*, nº 1134.

(2) Même fonds, même liasse. Le nom d'Antoine Rodart ne se trouve point dans la nomenclature.

suivie était celle de Valence, en voiture, *carruaje*, de là à Barcelone, par mer. Le grand âge du maître a vraisemblablement été un obstacle à la continuation de cette route fatigante, ou bien, il doit y avoir pour lui un état de dépenses particulier qui n'a point été retrouvé.

En remontant quelques années, on voit constamment le maître de chapelle de Philippe II, attelé non-seulement à son office de directeur des chantres de la chapelle, à la composition des motets nécessaires au service de l'institution, mais à l'éducation et à l'entretien des onze enfants — on en compte parfois jusqu'à quatorze — confiés à ses soins. En 1560, il se trouvait à Tolède. La quittance rédigée et signée de sa main, le 13 mai, porte entre autres ce laconique article :

Pour avoir faict seignier deux fois ung des enfans, lequel estoit malade, VIJ s. Pour avoir faict enterrer le dit enffan, lequel trespassa le XXe jour du dit mois (de mai), IIJ ℔ X s. (1).

Le voilà donc aide-médecin, pour devenir ensuite fournisseur d' « ustensiles, de souliers, de chemises, de plumes et encre, de livrets à grammaire, » sans compter la livrance de l'habillement extérieur que l'on sait : « robbes de drap, casaques, tant de velours que de drap, manteaulx et pourpoint, y compris la façon, » comme aussi : « bonnets de drap, chappeaulx, » etc. Un article spécial est consacré au barbier, chargé apparemment de tonsurer les jeunes chantres.

La même année, Pierre De Manchicourt accompagna le souverain au « Bosque de Segovia, » où, soit dit en passant, maître Michel De Bock eut à se charger des réparations indispensables à effectuer à l'orgue dont il jouait, à cause d'une absence momentanée du facteur officiel Ludolf Woelemont, lequel se trouvait pour lors à Bruxelles :

(1) Archives du *Palacio real*, rôle des gages, etc.

Partidas extraordinarias pagadas por el maestro de la camara, durante los quatro meses de Mayo, Junio, Jullio y Agusto del tercio segundo de 1560. Mas cxx reales que, en postrero de agosto de 1560, pago a Miguel Boch, que los señores mayordomos le mandaron dar en bureo, por lo que gasto e hizo con el organo, durante la aosencia de Ludolff Volemont en Bruselas, el año 1559 passado (1).

Sont-ce les mêmes orgues qui suivirent Philippe II à Gand, en 1559, et qu'un maître facteur gantois, Charles Blancart, fut charger de redresser pour la somme de douze livres ? Ce fut à l'époque où Philippe II présenta, à Gand, sa fille Marguerite de Parme aux états généraux réunis en cette ville :

Quenta de las partidas pagadas por el mismo maestro de la camara, Francico d'España, en quenta de los dos tercios, segundo y postrero de 1559.

Fin de agosta. — Mas 12 libros pago a Carlos Blancart, que dereço los organos en Gante, por billete de contralor, 12 l (2).

Charles Blancart, « maître organiste à Gand, » soit dit en passant, restaura et renouvela partiellement, en 1573, l'orgue de l'église de Sainte-Walburge à Audenarde, travail qu'il acheva à l'entière satisfaction du magistrat de cette ville, et qu'expertisèrent d'habiles maîtres organistes, Michel Maes et Ghislain Blondel, le 19 mai 1575 (3).

Un deuxième organiste, celui qui remplaça vraisemblablement Michel De Bock, pendant le séjour de ces maîtres aux Pays-Bas, à savoir Henri Van Vorst, dont le nom est

(1) Archives du *Palacio real*, etc. Woelemont se rendit aussi en Allemagne.

(2) *Id.* Par ordre du même « contralor, » il fut payé à Bruxelles, « nel tiempo de la partida y en Gante por los cofres, arcas y caxones que alli se hizieron, para algunos ofiçios de Su Mag^d, y otros cosas de su servicio... 37 libr. 14 plaquetas. »

(3) Archives de la ville d'Audenarde, *Registre aux actes*, etc., f° 99.

cité officiellement dès 1559, à titre de « souffleur (*entoñador*) et accordeur (*templador*), » apparaît, en 1561, dans les comptes du maître de la chambre :

Quenta de las partidas pagados por el maestro de la camera... en el tercio primero 1561.

A Enrique Van Voersten, official organista, 148 reales, por tantos quel gasto en servicio de Su Mag^d^, desde 12 marzo del año 1560, hasta fin de henero de 1561, como paresçe por villete de don Hernando Enriquez, sumillier de oratorio de Su Mag^d^, valet 25 l. 3 p.z . (1).

Le rôle de l'organiste, et surtout celui de l' « accordador » officiel, aux diverses solennités religieuses, se dessine nettement dans deux états de service d'Henri Van Vorst, l'un de 1560, l'autre de 1561 (2). Le premier, portant au dos : « Enrique Van Woorst, organero, » est intitulé : *Partidas de Henrico Woorst, accordador de los organos de Su Mag^d^, que hizo desde el* 12 *de março anno de* 1560, *asta agora, son las qui siguen...*

Au 12 mars, — nous cueillons çà et là dans ce document prolixe — l'instrument passa de la chapelle du roi en celle de la reine : « para traer los organos de la capilla del Rey, asta abaxo en la capilla de la Reyna. » Même déplacement, en avril : « para la Pascua de Resurrection. »

En juillet, transfert de l'instrument au domicile de Van Vorst, pour certaines réparations urgentes à y faire : « para traer los dichos organos en casa del maestro, para adobar los... » Et, naturellement, retour du même instrument au palais royal : « para volver los dichos organos de casa del maestro hasta palacio. » Ce va-et-vient se répète souvent, lors de l'approche de quelque grande solennité.

(1) Même fonds du *Palacio real* à Madrid.
(2) Collection Barbieri.

Le palais royal n'est point le seul lieu où retentit l'orgue confié aux soins de Van Vorst. Il est convoyé, au mois de janvier 1561, à « san Miguel de los Angelles, » et « asta San Isabella, » où « el Principe oyia missa. » Quoi d'étonnant si le mécanisme dût se disloquer, malgré les précautions qu'on prit pour le préserver de toute avarie; car, il convient de le dire, l'orgue, ainsi promené en tous sens, était précieusement emballé dans deux coffres, l'un sans doute destiné au buffet, l'autre à l'appareil des tuyaux et du clavier, coffres bardés de fer et garnis de fortes serrures :

Para adobar los dos coffres donde se ponen los organos, para el herremiento y las serraduras... XXII reales.

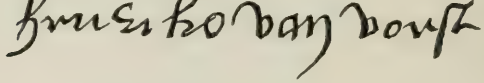
Para el que ayudado a accordar los dichos organos, desde el tiempo que estuviesmos acà, asta agora le dio .. XII reales.

La pièce finit par un reçu :

Yo Enrique Van Vorst, official organista del Rey, nuestro señor... En Toledo, a 24 de março 1561.

Le lieu d'opération était donc Tolède. De là, il s'agissait d'expédier l'orgue, au cours de l'été 1561, en la capitale de Madrid, ce qui occasionna, on le devine, une sorte de désastre à l'instrument. A peine arrivé à destination, il passa à l'atelier de Van Vorst, où il subit les réparations que le second état, délivré par lui, appelé : *Cuenta de los dineros que yo, Enrìque de Vorst, he gastado por los organos de Su Mag*[d], enregistre laconiquement en ces termes : « 15 de junio, se compraron 3 libra de plomo, para los fuelles de los organos ; de un cuero, para adovar los fuelles ; de quatro libras de estaño ; de una libra de cola ; de media libra de cobre ; de dos tornillos... » Bref, non-seulement les soufflets furent atteints, mais encore les tuyaux de plomb eurent

à souffrir. Le document se termine par ces mots : « Hecho en Madrid, à 18 de jullio 1561. De la Tour, sumillier d'oratorio. » La signature de Van Vorst, absente ici, se retrouve ailleurs ; nous en donnons le fac-simile exact, comme offrant la vraie forme ortographique du nom de l'artiste :



Que d'altérations ce simple nom a subies ! *Van Woorst*, *Woorstz*, *Van Voersten*, *Vorsten*, etc. ! Cette dernière transformation nous ramène-t-elle vers l'énigmatique Prioris, dont nous avons déduit *De Veurste ?* Si quelque monument de sa facture se retrouve quelque jour, on pourra non-seulement apprécier en détail les mérites divers qui l'ont fait rechercher si avidement par le monarque d'Espagne, mais lui octroyer une place dans notre Biographie nationale, comme le digne précurseur de Jehan Brebos, et avec un nom intégral qui permettra de rechercher les traces de son origine flamande.

Pierre De Manchicourt, arrivé à un âge où l'on aspire d'ordinaire au repos, se multipliait partout avec un zèle qui ne se démentait point. Sa santé s'est-elle ressentie, à la fin, de ces occupations persistantes ? Nous supposions que son décès eut lieu vers le mois de juillet 1564 [1]. Depuis, les rôles mêmes de la chapelle qu'il dirigeait, nous ont mieux renseigné. A côté du nom du maître, apparaissent, sur les

[1] *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 240, et t. III, p. 153.

rôles susdits, ces mots laconiques, mais précis, désormais acquis à l'histoire :

Trespassa le cinquiesme octobre 1564.

De Manchicourt jouissait de bénéfices lucratifs, notamment d'une prébende chapitrale en l'église de Sainte-Waudru à Mons, prébende dûe à la bienveillante interposition de la duchesse de Parme, en 1560 (1). Il eut la malechance de voir s'ébrécher l'antique institution à laquelle il avait prêté, durant tant d'années, l'appui de son savoir et de son expérience. Sous son administration apparaît la formule de désagrégation, qui sonnera bientôt comme un glas funèbre : « Chapelle espagnole aux gages de Flandres. » L'irruption de l'élément ibérique dans les rangs serrés des chantres flamands, est accomplie.

Très-estimé à titre de didacticien, le maître béthunois ne l'était pas moins comme compositeur. Aux fragments de ses œuvres manuscrites signalés à Bruges (2), il convient de joindre une foule de productions importantes vulgarisées par la presse. La *Bibliographie* d'Eitner en décrit plusieurs. Nous les énumérerons simplement, pour marquer, à côté de sa carrière administrative dont certains épisodes ont été déroulés, les étapes successives et presque interrompues de sa vie artistique.

Il débute à Paris, comme il a été constaté, en 1531, avec deux messes, l'une appelée : *Deus in adjutorium*, l'autre intitulée : *Surge et illuminare*. Puis, paraissent successivement de lui, à Paris, plusieurs motets, en 1534 et 1535; d'autres motets, à Lyon et à Venise, en 1539; encore des motets, à Venise ; et des chansons, à Paris, en 1543 ; des

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 153.
(2) *Id.*, t. III, p. 154.

chansons à Anvers, en 1544 ; des pièces diverses à Venise, à Wittenberg et à Anvers, en 1545, ici avec la qualification de maître de chant à la cathédrale de Tournai ; deux messes et un motet, à Anvers ; deux motets à Nuremberg, en 1546 ; trois motets à Anvers, en 1547 ; trois à Venise, en 1549 ; chansons et motets à Anvers, en 1550, 1551, 1553, 1554 ; à Louvain motets, également en 1554, ici avec la qualification de *Bethunius* et la dédicace à Antoine Perrenot (Granvelle), archevêque d'Arras ; motets à Venise, encore en 1554 ; évangiles, à Nuremberg, et chansons à Louvain en 1555 ; motets à Anvers, en 1557 ; *Cantiones sacrae*, à Nuremberg, en 1558, 1561 ; motets, sans lieu d'impression, en 1580, etc. Cette dernière est posthume ; nous marquons cette particularité, pour démontrer à quel point ses compositions étaient estimées, plusieurs années après qu'il eût cessé de vivre.

Une autre preuve surgira plus loin, à l'occasion des transcriptions que Philippe Rogier fit faire des productions de son digne prédécesseur, pour en enrichir le répertoire de la chapelle royale de Madrid. Diverses compositions imprimées de Pierre De Manchicourt se conservent à Leyde ; deux de ses messes : « Guidés-vous que Dieu (nous faille), » et « Gris tanne, » parues, en 1546, chez Susato à Anvers, sont représentées, aux Archives communales de Goes, par une partie de contra-ténor ([1]).

La dédicace du cinquième livre de ses *Cantiones sacrae*, (Louvain, 1554), dédicace faite, on vient de le lire, à Antoine Perrenot, évêque d'Arras, conseiller et vice-chancelier de Charles-Quint, contient notamment ces lignes significatives, d'où il est permis de conclure, croyons-nous, non-seulement que le cardinal de Granvelle fut le bien-

([1]) *Bouwsteenen*, etc.

faiteur du musicien, mais que celui-ci fut élevé *ab ineunte ætate*, dans la maîtrise de la cathédrale d'Arras, d'où, à l'issue de ses études, il fut, grâce à de hautes protections, préposé à une direction chorale importante :

Omnia sponsae illae tuae castissimae Atrebatensi ecclesiae, jam inde ab ineunte ætate debeo.

C'est vraisemblablement à Antoine Perrenot qu'il dut d'être appelé, depuis, au poste glorieux de maître de chapelle de Philippe II. La dédicace est datée de « Tornaci Nerviorum, 1553, postridiè id. novembris. » On a vu à combien d'étranges déductions cette date, transformée en 1558, a fatalement mené.

Le sérieux talent de Pierre De Manchicourt a été célébré par un certain Égide de Sermisy, un parent sans doute du fameux contrepointiste français Claude de Sermisy, dans une série de distiques publiés en tête de ses *XIX Cantiones*, parues à Paris, chez Attaignant, en 1539 (1).

Egidius de Sermisy ad P. Manchicourtium.

Delphin per siculos erexit Ariona fluctus,
Tangentem Aoniæ plectra sonora lyræ.
Muri olim Thebes Amphionis arte manebant,
Junctaque saxa suis queque reposta locis.
Ad styga festinans Orpheus, dulcedine movit
Tergeminum, Eurydices victus amore canem.
Petre tamen, Phoebo vel certent judice vincis,
Et tua nescio quid cantio majus habet,
Cui dulcedo omnis cedant et pocula divum,
Si quid et ambrosia dulcius esse potest.
Hec sunt fida tui studii monumenta, nec ullum
Invida posteritas est habitura parem.

(1) La même collection que De Manchicourt dédie à « Remigio Ruffo Candido, insignis ecclesiae Turonensis canonico meritissimo. » *Turonencis*, c'est-à-dire *Tornacensis ?*

Ambros l'appelle un compositeur d'importance, *ein Componist von Bedeutung*. « Nous le rencontrons, dit-il, à propos de la grande collection de chansons éditées par Attaignant, dans une compagnie un peu équivoque, ou du moins fort mêlée. Toutefois, ses messes, également publiées chez Attaignant : *Deus in adjutorium* et *Surge et illuminare*, sont des œuvres de grande valeur, émanées d'un maître de premier ordre, et partiellement empreintes de la forme artistique française. » Après avoir rapidement passé en revue les meilleures compositions de De Manchicourt, Ambros se complait à trouver étrange le contraste choquant qui existe dans les chansons, au nombre de vingt-neuf, que Susato a éditées du maître, en 1545 : « Ici, dit-il, le compositeur chante tantôt des choses gaillardes, comme les frivolités spirituelles : *Un diable blanc come le jour*...; tantôt il traduit du haut sentimentalisme, à preuve : *Sortez mes pleurs*... » Ambros oublie que les paroles étaient alors, plus que jamais, de simples prétextes à musique.

De Manchicourt est le digne successeur de Créquillon, non-seulement au poste de directeur de la musique royale à Madrid, mais, en bien des points, comme talent souple et fécond de compositeur. On connaît le jugement d'Ambros sur Créquillon [1]. Fétis en dit notamment que le maître belge « partage, avec Nicolas Gombert et Jacques Clément, la gloire d'occuper le premier rang parmi les musiciens de l'époque intermédiaire, du temps de Josquin Deprès et de celui de Palestrina et d'Orlando de Lassus. Si ces trois maîtres n'ont pas plus d'habileté dans l'art d'écrire que leur compatriote et contemporain Adrien Willaert; si peut-être ils lui sont inférieurs, au point de vue de la doctrine, et ne peuvent lui disputer l'avantage d'avoir fondé une école, ils

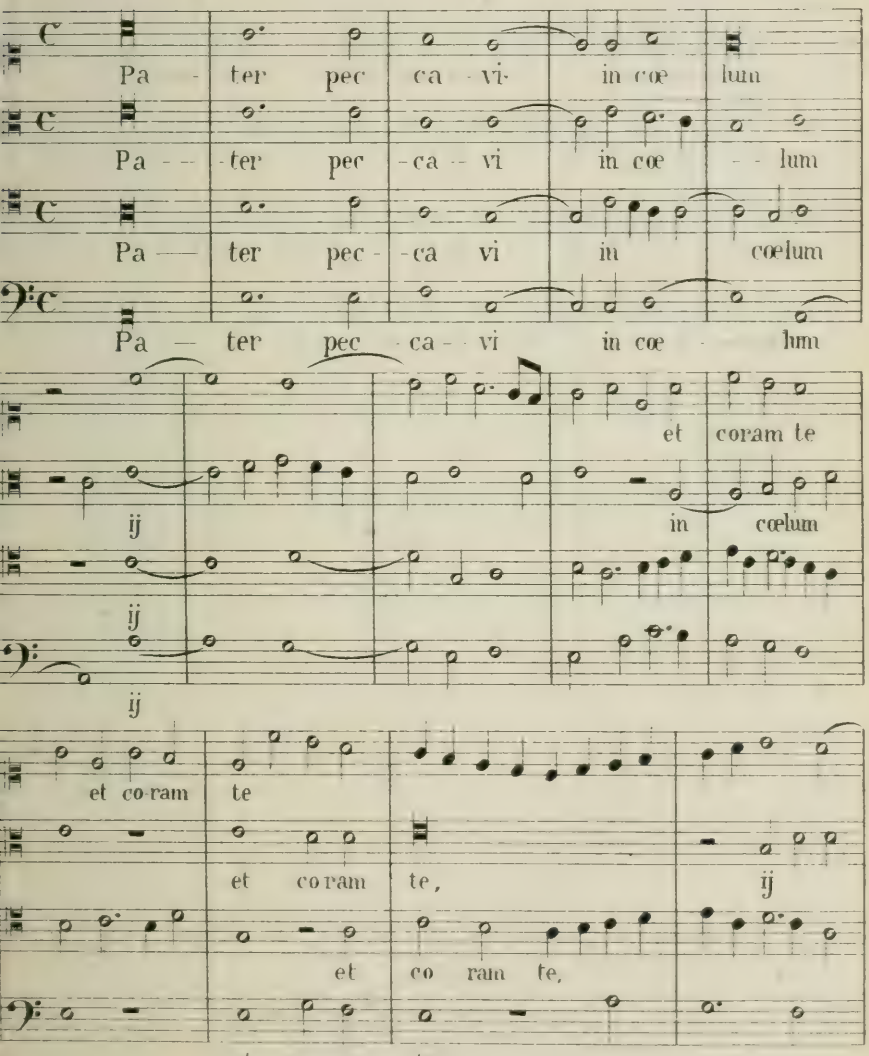
(1) Voy. au tome précédent, p. 354.

PATER PECCAVI

motet à quatre parties

de

PIERRE DE MANCHICOURT.



ij jam non sum

jam non sum

jam non sum di gnus, ij

jam non di gnus ij

di gnus vo ca ri fi li us tu us fi

di gnus vo ca ri fi li us vo ca ri fi li

vo ca ri fi li us tu us ij

vo ca ri fi li us tu us ij

(?) li us tu us vo ca ri fi li us tu

us tu us fi li us tu us ij

vo ca ri fi li

vo ca ri fi li us tu us

us

us tu us ij

ij

Fac me si cut unum

Fac me si cut unum

Fac me si cut unum

Fac me si cut unum

ex mer ce na ri

ex mer ce na ri

ex mer ce na ri is tu is

u nam ex mer ce na ri is tu is

is tu is

ij

is tu is

ex mer ce na ri

ij

exmerce na ri is tu

ij tu

is, ex mer ce na ri is, tu is

ij

is, exmerce na ri is tu is, tu is

ij jam non sum

jam non sum

jam non sum di - gnus, ij

jam non di - gnus ij

di gnus vo ca-ri fi - li - us tu-us fi-

di gnus vo ca ri fi li us vo -ca ri fi - li-

vo - ca - ri fi li us tu us ij

vo ca ri fi li - us tu us ij

(?) li us tu-us vo ca-ri fi – li - us tu

us tu us fi li us tu us ij

vo - ca-ri fi li

vo ca ri fi li us tu-us

us

us tu us ij

ij

Fac me si cut unum

Fac me si cut unum

Fac me si cut unum

Fac me si - cut unum

ex mer ce na ri

ex mer ce na ri

ex mer-ce na ri is tu is

u num ex mer-ce na ri - is tu is

-is tu is ij

is tu is ex mer - ce na ri

ij exmerce - na ri is tu

ij tu

is, ex mer ce na ri is, tu is

is, ij

is, exmerce na ri is tu is, tu is.

ont le goût plus pur, plus de ressources d'invention, une harmonie plus simple, un style plus varié, en raison des genres qu'ils traitent. On le voit exercer une puissante influence sur l'art de leur époque, et, de toute évidence, ils deviennent des modèles des artistes contemporains [1]. »

En souscrivant pleinement à ces lignes judicieuses, nous en reporterons la plupart sur De Manchicourt, qui d'ailleurs a dû exercer un grand prestige sur les musiciens de son époque, sur ceux particulièrement avec lesquels il était en relation directe en Espagne. Ses productions ayant moins éveillé l'intérêt des musicographes actuels que celles des compositeurs types cités plus haut, et d'autres encore dont nos investigations ont relevé les traces nombreuses, il nous a paru qu'un spécimen de son style était de mise ici, d'autant plus qu'il n'a point fallu, cette fois, se borner à donner un simple fragment, et qu'en parcourant, à Munich, les *Selectissimae symphoniae*, éditées à Nuremberg, en 1546, un intéressant fragment s'en est détaché naturellement, à savoir le *Pater peccavi* de la première partie du curieux recueil, marqué n° VII. L'éditeur Montanus, parlant de la collection due à ses soins intelligents, dit qu'elle renferme les *selectissimae optimorum in eo genere artificium cantilenae.* Ce superlatif comme mérite, attribué à De Manchicourt, nous semble être parfaitement justifié dans le motet ci-contre à quatre voix : discant, altus, ténor, bassus, traduit en notation moderne, et arrangé en partition avec toute l'exactitude voulue. Nous en devons la transcription minutieuse au savant et zélé conservateur de la section musicale à la Bibliothèque royale de Munich, M. Jos. Maier. A l'endroit qui comporte un astérisque, une note noire avait été erronément mise, par l'imprimeur, à la place

[1] *Biogr. univ. des musiciens*, t. II, p. 388.

d'une note blanche. La rectification est faite au tome VII du recueil des *Evangeliorum et piarum sententiarum....* paru à Nuremberg, en 1556, n° I.

On remarquera, en dehors du caractère grave et sévère de la composition, l'aisance suprême qui règne dans l'agencement de toutes les parties, la fermeté du tissu sonore, la clarté des harmonies, enfin la logique parfaite qui préside à leur succession réciproque.

Rien d'étonnant si le nom de « Mancicourt » figure dans la liste des *Autores musici praecipui et excellentissimi*, que renferme le tome Ier, p. 186, du merveilleux manuscrit historié des *Psaumes de la pénitence*, de Roland de Lassus, lequel se conserve à la Bibliothèque royale de Munich, où nous l'avons pu étudier sous toutes ses faces, en 1884. Dans ce glorieux et somptueux milieu, où notre artiste se trouve placé, De Manchicourt reçoit une vraie consécration de son éminent talent.

Le nom de De Manchicourt ayant été parfois tronqué par inadvertance ou ignorance, — c'est le premier cas qui est supposé, quant à l'ortographe ci-dessus, — nous avons cru devoir reproduire la signature même du grand musicien, en choisissant, parmi les nombreux spécimens qui nous sont passés sous les yeux, dans les dépôts d'Archives d'Espagne, celui qui se prêtait le plus avantageusement à cette opération. L'écriture du maître était d'ailleurs claire et régulière, quoique tracée, le plus souvent, de la volée en quelque sorte :

(1) *Bouwsteenen*, II, p. 97-98. De Manchicourt a fourni aussi des compositions à la Bibliothèque de Jean IV de Portugal.

Selon toute probabilité, Pierre De Manchicourt appartenait à une vieille et noble famille de Hainaut, laquelle comptait, au nombre de ses membres, en 1317, Robert De Manchicourt, grand bailli de Mons. Notre hypothèse ne détruit nullement le fait de la naissance du maître à Béthune, enregistré par nous quelques lignes plus haut ([1]).

([1]) La recette générale de Lille révèle, à l'année 1519, le fait curieux du « mariage de Colette de Manchicourt, fille de Porrhus de Manchicourt, de Douai, qui s'était unie secrètement, malgré son père, à Jean Blommaert d'Audenarde. » Ce Blommaert était un proche parent du célèbre capitaine de ce nom, que le prince d'Orange chargea, en 1572, de délivrer Audenarde du joug papiste, et qui réussit dans sa périlleuse entreprise.

II.

La Hèle (George de),

célèbre compositeur anversois. — Ses prédécesseurs à Madrid : Jean Bonmarché et Gérard Turnhout. — Série de particularités inédites. — Ypres et Valenciennes écartées, quant au lieu de naissance de Jean Bonmarché. — Il a définitivement vu le jour à Douai. — Pièce à ce sujet. — A la suite d'une promotion, dans la classe des Arts, à l'Université de Louvain, il est nommé maître de droit à l'Université de Douai, récemment fondée. — Son obtention du doyenné (prébende ?) de Saint-Pierre à Lille. — Sa nomination de maître de chant à la cathédrale de Cambrai. — Sa gestion à ce poste important. — Compositions dont il enrichit le répertoire de cette cathédrale. — Il préside à l'entretien des enfants de chœur placés à l'Université de Louvain. — Jean Lupi, aliàs *Le loup*, et non *De Wolf*. — Bonmarché, élève, quant à ses hautes études musicales, de Jean Remi, dit *d'Escaudin*. — Négociations pour la succession de Pierre De Manchicourt, à la maîtrise royale de Madrid. — C. Chastelain proposé par la reine-gouvernante des Pays-Bas. — Le maître est directeur de musique à Soignies. — Faits divers recueillis relativement à l'influence qu'il y exerça. — Exécutions musicales à quatre chœurs. — Michel Ladflœur, maître des chantres en 1581. — Lettre en espagnol de Philippe II à Marguerite de Parme, datée du 7 octobre 1564, et où il engage vivement sa sœur à traiter avec Chastelain, « le meilleur maître qui puisse se trouver. » — Réponse de la gouvernante, à la date du 30 novembre 1564 : Chastelain décline l'offre, à cause de son grand âge et de sa santé chancelante. — Elle propose Jean Bonmarché « grand maître en la composition, » outre d'autres éminentes qualités détaillées dans sa missive. — Reproduction de cette intéressante correspondance, en sa forme originelle. — Jean Bonmarché accepte la proposition. — Missive égarée, y relative. — Le maître arrive à Madrid, le 5 juin 1564, avec cinq chantres, recrutés par intermédiaire de Marguerite de Parme. — Extraits officiels les concernant. — Trois soprani ramenés d'Espagne, par Louis Souguenet, et colloques l'Université de Douai. — Liste des soprani de la chapelle royale, au nombre de dix-sept. — Quatre d'entr'eux devenus célèbres depuis : De la Hèle, Maillard, Pevernage, Padbrue. — Personnel complet de la royale institution, en 1566. — Instruc-

tions données par Philippe II au duc d'Albe, pour une nouvelle levée d'enfants de chœur, cette fois en la cathédrale d'Anvers. — Résistances du chapitre à ce sujet. — Documents. — Un sous-maître des soprani, nommé Godefroy, détenu à la prison à Mons. — Convoi de sept enfants pour la chapelle royale, amené par Adrien Couwenhoven des Pays-Bas, en 1568. — Extraits le concernant. — Recrutements de voix d'hommes opéré par les soins de Michel De Bock, à Maestricht, à Anvers, à Soignies, à Tournai, à Arras, à Bruges, à Termonde et à Bruxelles. — Pièce curieuse y relative. — La Hollande parcourue en tous sens, en vue d'y embrigader une douzaine de chantres. — Côme Van Truyen, maître de chant de la cathédrale de Termonde, engagé, comme humble chantre à Madrid. — Il avait succédé, en la petite cité, à Henri Boele, et tenu sous ses ordres l'organiste Christophe Ruckers. — La raison de ce sacrifice peut se chercher aussi dans les troubles politiques des Pays-Bas. — Son successeur, au dit Termonde, fut Pasquier Beghyn. — Mort de Jean Bonmarché, arrivée à la fin de 1567 ou au début de 1568. — Extrait du 25 février 1568, concernant la composition d'une messe à 7 voix du maître, où l'expression: « feu monseigneur Jo. Bonmarché » est employée. — Sa retraite à Valenciennes et son instruction y donnée à Pierre Maillart, infirmées officiellement. — L'enseignement de Bonmarché à Maillart aura eu lieu à Madrid même. — Autre fait invalidé, touchant Pierre Maillart. — Age de celui-ci; sa disparition des listes de la chapelle espagnole; canonicat obtenu par lui à Tournai. — Œuvres de Bonmarché prétendûment conservées à l'Escurial. — Traité musical manuscrit du maître non encore retrouvé. — Le traité imprimé de Maillart, vraisemblablement rempli de similitudes frappantes, n'a-t-il point donné lieu à la destruction de celui de Bonmarché? — Fragments d'œuvres de Bonmarché rencontrés à Bruges. — Autres compositions. — Ortographe réelle de son nom. — Preuves diverses. — Fac-simile de sa signature, augmentée d'une particule. — Le nombre des enfants de chœur portés à dix-neuf. — Liste officielle. — Six s'en détachent, dont quatre pour faire leurs grandes études aux Pays-Bas. — Details complémentaires relatifs à leur trousseau. — Six autres soprani envoyés à Alcala — Brèches réparées. — Le successeur de Bonmarché, au poste de directeur de la chapelle royale à Madrid, est Gérard de Turnhout. — Reçu, le 2 mai 1571, au palais du duc d'Albe à Bruxelles, à la chapelle particulière du gouverneur-général, il s'occupe activement de la récomposition de l'institution similaire d'Espagne. — Insistances de Philippe II pour son installation définitive. — Lettre à ce sujet au duc d'Albe, en date du 14 septembre 1571. — Reproduction. — Nouveaux retards. — Enfin, le 15 juin 1572, Gérard de Turnhout s'embarque pour l'Espagne, avec un contingent de chantres, dont deux soprani, Philippe Rogier et Corneille Verdonck, devenus illus-

tres, plus le fameux facteur d'orgues, Gaspard Brebos. — Rectification. — Indication sommaire des premiers succès de Gérard de Turnhout aux Pays-Bas, notamment à Anvers, où il dirigea la maîtrise de la cathédrale, et répara, par d'actifs travaux, les ravages des iconoclastes. — Son vrai nom est Jean Jacques, au cas où le musicien serait parent de Jean de Turnhout, maître de chapelle des gouverneurs-généraux. — Il est co-tuteur d'un Pierre Verdonck, l'oncle ou le père peut-être de Corneille Verdonck. — Antoine Croc, chantre à Madrid, uni à Marie de Turnhout, sœur de Gérard de Turnhout. — Fragment d'un testament intéressant reproduit à ce sujet. — Le fils d'Antoine Croc constitué légataire universel de son père. — Inductions. — Jean Carlier, chapelain de Philippe II, ramène aux Pays-Bas, en 1571, divers soprani, pour l'achèvement de leurs études à Louvain. — Nomenclature du personnel chantant et jouant que Gérard de Turnhout est appelé à diriger, en la même année 1571. — Rentrée aux Pays-Bas de sept soprani, destinés à faire leurs études universitaires. — Pierre De Hotz, chargé de diriger la chapelle du gouverneur-général, reçoit, en 1573, la mission de recruter sept autres enfants pour Madrid. — Obstacles que rencontrent les récipiendaires au collége de la *Fleur de Lys* à Louvain. — Intervention de Viglius. — Arrérages de paiement liquidés seulement en 1576. — Philippe II demande, en 1574, pour sa chapelle, huit enfants « des meilleurs qu'on sçaura trouver. » — En 1576 et 1577, Pierre De Hotz entretient chez lui, pour la même destination, une nouvelle phalange de soprani. — Retraite de Michel De Bock, le grand organiste. — Lettres patentes, à ce sujet, datées du 20 décembre 1576. — Ses longs et importants services. — S'est-il rendu en Angleterre avec Antoine De Cabezon ? — Pedro De Bock est-il son fils ? — Le séjour de De Bock à Mons n'implique nullement sa naissance en cette ville. — Forme wallone de son nom. — Fac-simile de sa signature. — Variantes diverses. — L'ortographe *Bock* provient de l'absence d'un *k* dans la langue espagnole. — Sa dernière missive officielle datant de 1593. — Il brille parmi les illustrations de l'orgue aux Pays-Bas. — Manque d'informations sur la gestion de Gérard de Turnhout, comme successeur de Bonmarché, au poste de maître de chapelle de Philippe II. — Ce souverain le recommande pour une prébende à Anderlecht. — Extrait de sa missive, datée de Madrid, le 12 mars 1574. — Série de motets de lui, transcrits en 1580, par le calligraphe Isaac Bertout. — Deux autres motets du même maître : *Te Lucis* et *Pangelingua*, transcrits après sa mort, en 1580. — Œuvres imprimées. — *Te Deum* composé à Anvers, en 1561. — Composition d'Herman Turnhout. — La carrière artistique de George De la Hèle, le nouveau maître de chant de la chapelle madrilène, est mieux connue. — Il passe pour être originaire de Soignies, où il aurait été enfant de chœur de la cathédrale. — D'après son testament,

d'accord avec d'autres témoignages respectables, il est natif d'Anvers. — Le mot *vecino*. — Son âge difficile à déterminer. — Envoyé, comme enfant de chœur à Madrid, en 1560, il quitta ce poste vers 1570, pour aller diriger la maîtrise de Saint-Rombaut à Malines, puis celle de Notre-Dame à Tournai. — Propositions, faites par Philippe II, pour son élévation aux fonctions de maître de sa chapelle flamande. — Texte de la lettre qu'il adressa, en 1581, à Alexandre de Parme. — Reproduction d'une attestation de Michel De Bock, accompagnant ce document. — Sa nomination faite apparemment en 1581. — D'après une nomenclature de la chapelle, datée de 1584, Philippe Rogier est devenu « teniente » lieutenant; Géry De Ghersem est absent; Corneille Verdonck figure parmi les « officiales. » — Six soprani regagnent les Pays-Bas, pour entreprendre leurs hautes études, et sont remplacés par douze autres enfants. — L'organiste Louis Van Heymissen est nommé en remplacement de Jehan d'Arras, décédé. — Ce dernier laissa peu de traces de sa carrière active. — Est-ce le même que le compositeur portant son nom ? — Quittance de lui, datée de 1581. — Sa signature utile à recueillir. — Texte de la nomenclature précitée. — George De la Hèle, à la célèbre *jornada* de Monzon, en 1585. — La chapelle, placée sous ses ordres, s'y distingue brillamment. — Motet spécialement écrit, par le maître, pour la solennité. — L'itinéraire suivi. — Relation d'un archer de la garde royale, Henri De Cock. — Extrait intéressant. — Rien sur l'organiste Van Heymissen. — Le rôle des ménestrels. — Trajet laborieux de Madrid à Saragosse, de là à Barcelone et à Monzon. — Réunion de chantres castillans, flamands, aragonais, portugais, etc. — Les Flamands ont à leur tête De la Hèle et Rogier. — Décès de quelques musiciens. — Nouvelles installations en 1586. — Une future illustration : Géry De Ghersem. — Erreur de l'historien Catulle. — État officiel de la chapelle madrilène, en 1585. — Henri Poteels, trombone. — Guillaume Bosquier, « moço del oratorio. » — Départ de soprani et remplacement de ceux-ci. — Disette de chantres, en 1589. — Date précise de la mort de De la Hèle. — Trois documents officiels à ce sujet. — Reproduction et commentaires. — Révélations contenues dans le testament de l'illustre maître. — Ses parents : Pierre De la Hèle et Anne Scudeputte, « vecinos » d'Anvers. — Ses infirmités. — Ses mœurs. — Ses exécuteurs testamentaires. — Sa femme Madeleine Guabaclaen. — Témoins de l'acte de ses dernières volontés, conclu le 16 juin 1586. — La signature autographe de De la Hèle. — Fac-simile. — Texte de la partie essentielle du dit testament. — Son talent comme professeur et comme directeur. — Ses succès de compositeur. — Série de transcriptions de ses œuvres, mentionnées, de 1581 à 1583, dans des documents officiels de la chapelle royale de Madrid, et, partant, admises au répertoire de cet établissement. — Œuvres, dues à d'autres

musiciens, citées en même temps: Clemens, *non papa*, Morales, Palestrina, Guerrero, De Manchicourt, celui-ci avec un *Requiem* à 5 voix. — Les *villancicos*, où brillait De la Hèle, prédominent. — Les œuvres écrites expressément à Saragosse, pour la *jornada* de 1585. — Le calligraphe néerlandais, Isaac Bertout, auteur de ces transcriptions. — Rareté des œuvres autographes. — Les compositions imprimées de De la Hèle. — Monument de typographie, à savoir un recueil de messes, élevé à l'illustre maître néerlandais, par Christophe Plantin à Anvers. — Convention onéreuse pour De la Hèle. — Exemplaires vendus au prix de revient. — Intéressante lettre en latin relative à cette publication, adressée par le secrétaire d'État, de Cayas, à notre habile imprimeur. — Extrait reproduit. — *Libro de canto de organo*, apparemment le recueil précité, acquis par la cathédrale de Tolède. — L'art ingénieux de Christophe Plantin, mis à profit pour la propagande de ses éditions musicales en Espagne. — Série de particularités, à ce sujet, recueillies dans les Archives de Simancas et commentées provisoirement. — Premières relations de Plantin avec l'Espagne. — Expédition de livres. — Impression d'ouvrages liturgiques. — Le grand *Psalterium*, en 1571, et le fameux *Antiphonarium*, en 1572. — Le papier de celui-ci est employé au recueil des messes de De la Hèle. — Le *Graduale* et le *Processionale*. — Relations étendues de Plantin en Espagne. — Sa correspondance volumineuse. — Pièces non encore éditées. — Aveu des embarras financiers de l'artiste, à la suite de ses deux importantes publications liturgiques. — Devis pour l'impression d'un grand livre de plain-chant. — Bréviaires pour l'Escurial. — Envoi en France. — Mémoire au sujet des missels, antiphonaires, etc., à imprimer chez Plantin. — Projets pour Burgos et l'Escurial. — Expédition en Espagne de livres de plain-chant, par Plantin, avec les prix de chacun d'eux. — Comptes et arrangements. — Pièces ultérieures à utiliser. — Projet d'atelier et de bibliothèque pour l'architypographie. — Ordonnance royale prescrivant le monopole, en Espagne, pour les publications liturgiques de Plantin. — Extraits. — A Cordoue, Logroño, Murcie, etc., se rencontrent seulement, comme application de ce décret, 38 bréviaires et 30 diurnaux. — Deux psautiers en grec de Grapheus. — Mission des typographes musicaux néerlandais en Espagne, à retracer plus loin.

Avant d'en arriver à esquisser le rôle important rempli par le célèbre compositeur anversois, George De la Hèle, à la chapelle musicale de Madrid, il conviendra de passer chronologiquement par deux de ses précédesseurs, qui, eux

aussi, ont eu leur influence relative en la dite institution : Jean Bonmarché et Gérard De Turnhout.

Jean Bonmarché est-il né à Ypres ou à Valenciennes ? On comprend l'intérêt qu'offre cette particularité, au point de vue de la détermination des foyers d'enseignement, aliàs maîtrises, d'où sont sortis les individualités musicales les plus éminentes des Pays-Bas. La question se tranchera définitivement à l'aide d'un registre relatif à l'Université de Louvain, où le jeune maître alla faire ses études supérieures. Ce n'est point par le secours des matricules de cette célèbre institution que la lumière jaillira, car la partie de ces précieux documents concernant la période d'instruction du maître semble irrémédiablement perdue. Ce n'est point non plus, en faveur d'Ypres ou de Valenciennes, que la balance penchera. Jean Bonmarché vit le jour à Douai, comme l'attestent irrévocablement les *Promotiones in artibus, ab erectione universitatis Lovaniensi usque haec tempora*, conservées à la section de manuscrits de la Bibliothèque royale à Bruxelles :

Anno 1547. — Joannes Bonmarchié, Duacensis, dein J. V. Doctor in Academia novella Duacensi, ad quam se cum pluribus aliis Lovaniensibus transtulit. Fuit quoque Decanus Insulensis S. Petri.

Donc, le maître douaisien fut promu au grade de docteur ès Arts, en 1547 ; puis, il conquit le grade de docteur en droit à l'Académie, ou mieux à l'Université récemment érigée dans sa ville natale. Outre cela, on lui octroya le doyenné, à titre de bénéfice sans doute, en l'église de Saint-Pierre à Lille. Voilà, ce que les lignes, déterrées par nous, apportent d'informations nouvelles, au début de la carrière du célèbre musicien [1]. D'autres révélations suivront bientôt.

[1] Registre des *Promotiones*, etc., ci-dessus mentionné, n° 17571.

Jean Bonmarché se fit-il agréer ensuite, pour gagner ses éperons de didacticien musical, à l'une ou l'autre collégiale modeste, comme maître de chant ? Vers 1560, il eut la chance d'obtenir la direction du jubé de la cathédrale de Cambrai, fonctions qui, eu égard à leur importance artistique et financière, auront été vivement disputées par plusieurs compositeurs.

Un dépouillement sommaire des comptes de cette cathédrale, opéré par M. Hudoy ([1]), a relevé, à l'époque de l'avènement de Jean Bonmarché, diverses lacunes, irréparables peut-être. Le savant archéologue a pu glaner, plus avant, certains faits isolés dont la biographie et la bibliographie du maître auront à bénéficier.

Sous Jean Bonmarché, dit-il, apparaissent, pour la première fois, à la cathédrale de Cambrai, les livres de musique imprimés. L'écrivain entend 1559. En 1561, le doyen Antoine de Robescourt laissa à la fabrique une somme de seize mille francs pour la fondation du « Double Saint-Louis, » et les dépenses, soldées par les exécuteurs testamentaires du généreux donateur, révèlent le paiement au maître de fabrique, Jean Bonmarché, de compositions musicales ayant pour titre : le motet de *Saint-Antoine*, le motet-hymne du *Double Saint-Claude*, les hymnes et motets du *Double Saint-Louis*. Les livres de l'église possédaient aussi de Jean Bonmarché, une messe à sept parties, transcrite en 1568, ainsi qu'un *Te Deum*, dit *du Pater de Sainte-Claire*. Ces diverses particularités annoncent un séjour relativement long à Cambrai et une expérience parfaitement éclairée dans son art. Le fait de copies, prises de ses œuvres, après son départ pour l'Espagne, démontre à quel point les chantres cambraisiens appréciaient le talent du maître.

([1]) *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, etc.

Nos propres recherches, dans le fonds cambrésien aux Archives départementales de Lille, nous ont révélé l'existence de diverses autres particularités relatives à Jean de Bonmarché, notamment celle de son intervention dans la répartition des secours accordés aux soprani de la cathédrale de Cambrai, devenus inaptes à remplir leur office par la mue de leur voix, et placés, en vue de les faire parvenir à la prêtrise, dans quelque collége de l'Université de Louvain :

Par les mains de Monsr Me Jehan Bonmarchié, a esté distribué aux poores enfantz de chœur estudiantz à Louvain, pour acheter des libvres et aultres leurs nécessités, et faire leurs actes pour parvenir à promotion, au nom de Nicolas Pallette, c s., au nom de Nicolas Plommion, clercq du revestiaire déporté, VI l.... XXIIII libvres (1).

Voici qui est plus important : 1° L'un des plus célèbres directeurs de la maîtrise cambrésienne, Jean Lupi (2), ne se nommerait pas — ceci soit dit en passant — *De Wolf*, mais *Le Leup* ; 2° Jean Bonmarché serait l'élève d'un chanoine de la cathédrale de Cambrai, Jean Rémi, aliàs *d'Escaudin*, fondateur d'une messe mensuelle en déchant. Nous laissons suivre ici l'extrait du compte où ces deux informations intéressantes sont consignées :

Pro una missa solemni de Requiem, decantanda per pueros chori cantu Gregoriano, in sacello dominorum Petri et Pauli apostolorum, singulis mensibus totius anni, commodiori die quem M^r puerorum eligere poterit citra eorum impedimenta, ex fundatione bonæ memoriæ quoñ domini Joannis Remigii, alias d'Exau-

(1) Compte de la fabrique, etc., n° 193.

(2) Les autres : Denys Hollain et Jean de Vado (Vaet?), sont moins en évidence jusqu'ici.

dain, canonici hujus ecclesie pro animabus ejusdem fundatoris, suorum magistrorum, quoñ Dionysii de Hollain, M. Joannis de Vado, M. Joannis Le Leup, suorumque parentum et amicorum defunctorum. Pro quo sacro funebri, magister puerorum chori, D. Joannes Bonmarchié, fundatoris discipulus celebrans vel alius ad suam provisionem institutus, percipiet pro qualibet missa, VIII s. Pueri chori pro atramento, pennis, papyro aliisque minutis necessitatibus comparandis, XVI s. etc (1).

Hâtons-nous d'ajouter, pour le premier artiste, que, dans le registre aux comptes de la fabrique de 1562, se trouve inscrit, en toutes lettres, le nom de « M. Jo. Lupi, » sous lequel d'ailleurs il est connu dans l'histoire musicale de ces contrées ; et, quand au second, que désormais on sait de qui Bonmarché tient son art, à savoir du fondateur même de l'office mensuel Jean Rémi, dit *d'Escaudin*, lequel, probablement avant son élévation au canonicat, avait dirigé la maîtrise cambraisienne ou une autre de cette importance. Par *art*, nous entendons, non les préceptes élémentaires que Bonmarché a pu recevoir à Douai, mais les études supérieures. Le hasard se chargera peut-être d'éclaircir le reste.

De Manchicourt, comme on a vu, venait de mourir. Philippe II tenait à remplacer ce maître distingué par un musicien qui le valût sous tous les rapports. La Flandre seule, disait-il, est à même d'en fournir un à sa convenance. On lui a désigné De Chastelain, chanoine et maître de chapelle à Soignies, comme étant le plus habile qu'il y eût en ces parages (2). En conséquence, le monarque manda à la

(1) Compte de la fabrique, etc., nº 193.

(2) Les traditions laissées, par ce musicien expérimenté, en la célèbre maîtrise de Soignies, n'avaient point déchu, un siècle après. Lefort, auteur d'une *Histoire de Saint-Vincent, patron de Soignies* (Mons, 1654), nous le démontre clairement, au chapitre des « Festes et solemnitez. » Le lendemain de la Pentecôte, où avait lieu la grande procession, le

gouvernante générale des Pays-Bas, Marguerite de Parme, de conférer avec le musicien tant famé, et de lui proposer le poste vacant, comme devant lui procurer à la fois honneur et profit. La lettre de Philippe II, datée du 7 octobre 1564, paraît ici, pour la première fois, dans son texte original :

MINUTA DE CARTA DE S. M. A MADAMA DE PARMA, FHA EN MADRID, A 7 DE OCTUBRE DE 1564. (SOBRE EL MAESTRO DE CAPILLA).

Haviendo muerto aqui el maestro de mi capilla, desseo mucho hallar otro que sea tan abil, como el que cierto lo era, y de muy buenos costumbres ; y porque, segun la relaçion que me han hecho

collége des chanoines, chapelains et vicaires s'assemblait au chœur de l'église paroissiale, à l'heure « de prière ; » laquelle étant achevée, deux chanoines commencèrent, au lutrin, à chanter les grandes litanies, les deux chœurs répétant chaque fois l'invocation du saint que les choristes avaient entonnée. Quant vint le tour de saint Vincent, l'invocation fut reprise sur « une sorte de contrepoint appelée vulgairement faux-bourdon. » Plus loin, le même contrepoint fut exécuté « sur quelques psaumes entrecoupés de réponses de l'office du saint, formulés en chant grégorien. » A la rentrée de la procession, le doyen y chanta la grande messe, « le plus souvent à trois et quatre chœurs de musiciens divisés en divers cantons de l'église, avec des fugues si ravissantes, que bien souvent l'église n'était pas capable de recevoir le peuple. » Particularité curieuse à noter : les bourgeois faisaient célébrer des messes solennelles « avec carillon et musique par tour. » Lefort constate encore que le *Te Deum* fut chanté, un jour, « avec orgue et un concert de musique à double carillon. »

En fait de successeurs de Chastelain, à la collégiale de Soignies, on ne connaît guère jusqu'ici qu'un certain Michel de Ladfœur, maître des chantres en 1581, auquel se rattache une particularité ainsi mentionnée au registre n° F. 263, de la Chambre des comptes, aux Archives départementales du Nord, à Lille : « A maistre de Ladflœur, maistre des chantres de Soingnies, XXVIIJ livres, tant pour luy que pour les chantres et enffants de ceux dudict Soingnies, pour s'estre transportez, à l'ordonnance de Son Excellence, doiz le dict Soingnies vers la ville de Mons, pour chanter la messe le jour des obsèques de feue la royne d'Espaigne, célebrées en l'église de Sainte-Walterude, les XXIXe et pénultiesme jour de janvier XV^c^ LXXXJ. » Voy. aussi *Archives des Arts*, t. I, p. 11.

de Chastellain, que al presente es canonigo y maestro de capilla de la iglesia de Sognie, me paresçe que es el mejor que por agora se puede buscar, os vuego muy affectuosamente que le mandeis venir ahi, y le hableis in esto, de manera que se contente de venirme a servir en el dicho officio de maestro de mi capilla, con el salario y grado que tenia en ella el difunto, certificandole que sera aqui muy bien tratado, y que tiene cuenta con el para le hazer favor y merçed, y si lo açeptare, como esperamos, haveis que parta lo mas presto que ser pudiere, y si acaso este se escusase de manera que no hubiesse forma de hazer le venir, ruegvos mucho que allavi informeis de algun otro que sea tan diestro en la musica, como se requiere para governar mi capilla, y hallado trateis con el que me venga a servir con titulo de maestro della, que embiandomele vos le recibire y mandare que se le del officio, como lo huviere desconçertado, aunque todavia holgaria mucho que viniese el dicho Chastellain antes que otro ninguno, por ser tan conosçiedo y approbado, que en procurarlo vos como se que lo haveis, siendo cosa que yo desseo recibire mucho plazer y contentamiento. Illma, etc. (1).

En conséquence, la duchesse de Parme transmit à Chastelain la proposition royale, et l'engagea vivement à l'accepter. Bien que pénétré de reconnaissance pour l'honneur qui lui était fait, le digne chanoine s'excusa sur son grand âge et le mauvais état de sa santé, et resta inébranlable dans sa résolution de décliner l'offre généreuse du monarque. La duchesse s'adressa alors ailleurs. On lui désigna Jean Bonmarché, comme l'un des musiciens les plus experts des Pays-Bas. Le portrait qu'on lui en fit, est le suivant : « Il est grand compositeur ; mais il n'a pas de voix. Il est petit de taille et d'une prestance médiocre, la barbe lui faisant défaut. Il a pourtant plus quarante ans. Issu d'une famille honorable, il a été placé à l'Université de Louvain, pour y

(1) Archives générales de Simancas, *Estado*, leg° 525, f° 59.

faire ses études de théologie, où il a pu conquérir le second grade. »

La lettre de la gouvernante, en date du 30 novembre 1564, porte :

CARTA ORIGINAL DE MARGARITA DE AUSTRIA, DUQUESA DE PARMA, A S. M., FHA EN BRUSELAS, A POSTRERO DE NOVIEMBRE DE 1564. (SOBRE EL MAESTRO DE CAPILLA.)

S. L. R. Mag^d.

Resçebi la carta de V. Mag^d de los 7 del passado, en que me manda que hablase con Chastellain, canonigo de Sognie, para induzille a que fuese a servir a V. Mag^d, en el officio de su maestro de capilla, y assi le hize venir aqui y le hable sobrello, por la mejor forma que pude, pero el se me començo luego a escusar, diziendo que era sugeto a enfermedades y muy fatigado de la gravela, y que, por esta causa y por ser hombre replecto y gordo, no podria resistir al trabajo de tan largo camino, como era yr de aqui a España; yo le dixe la merced que alla resçibiria de V. Mag^d, y le represente la occasion que tenia entre las manos, para que no dexase perdella, y que lo debia muy bien pesar y considerar todo, pues se hallavian tantos y tan prinçipales hombres en su arte, que rogasen por este cargo, con lo qual se torno a su casa, diziendo que me responderia en breve de su resoluçion ; despues aca bolvio aqui, diziendo que los medicos le han aconsejado que en ninguna manera se a hazer viaje ni a trabajar, porque no podra vinir, escusandose resolutamente de aceptar el dicho cargo, por lo qual he procurado informarme si ay alguna otra persona en estos estados, que sea suficiente para servir a V. Mag^d en el, y me han dicho, que un maestre Juan Bonmarché, el qual es canonigo y maestro de escuela de muchachos en la iglesia de Nuestra Señora en Cambray, y es de los mas abiles en la musica que en estas partes se hallan, y grande hombre en la compusiçion, pero no tiene boz, es pequeño y de muy poca presençia, por no tener barvas, aunque es de hedad de quarenta y

tantos años; este me dizen que es bien naçido y theologo, y ha tenido el segundo grado en la Universidad de Lovania; yo le have venir aqui, y procurare de induzille a que vaya a servir a V. Mag^d con la brevedad possible, y si por caso tambien se escusare, me informare de los que mas seran al proposito para este officio, y uno o otro se embiara a V. Mag^d, como lo manda, sin otra dilacion. Nuestro Señor guarde la S. C. R. persona de V. Mag^d, con mayor acreçentamiento de reynos y señorios. De Brusellas, a postrero de noviembre 1564.

De V^ra. M^ta Cat^ca.

Humilissima sierva,

MARGARITA D'AUSTRIA (1).

Jean Bonmarché, mandé à Bruxelles, accepta les offres faites, et sa nomination ne tarda point à suivre. Cela résulte d'une troisième lettre, sur le même objet, de Marguerite de Parme, lettre du 26 décembre suivant, que nous n'avons pu retrouver aux Archives de Simancas (2).

Nous avons, en compensation, les annotations précieuses des rôles de la *capilla real*, et voici ce que nous y lisons, au sujet de l'engagement du maître, de son départ des Pays-Bas, de son arrivée à Madrid, et des enfants qu'il y emmenait :

Me Jan Bonmarchié, m^e de chapelle, recheu le XVIJ^e de decembre de l'an 1564, de madame la gouvernante, et party de Flandres le XIIIJ^e d'apvril de l'an 1565, et arrivé à Madrid avecq ung compaignon et quatre enfans, le VIIJ^e de juing.

Eustache Flamen, haulte contre, recheu le premier de mars l'an 1565. Jan Rivière, Philipe Vizée, Guillaume Bosquières, Henry Percheval.

(1) Archives générales de Simancas, *Estado*, leg^o 525, f° 119.

(2) Les papiers d'État (Flandre) ont été retournés en tout sens, pour parvenir à la découverte de cette missive, par le secrétaire de l'établissement et par nous, mais vainement. Beaucoup de désordre, répétons-le, existe dans ce célèbre dépôt.

Su Mag^d manda que el m^o de capilla, cantor y quatro niños, sean contados, conforme a este rol o memoria, que fue quando Madama les recibi, y assi es oy ut sup^r 1565, diho los quatro niños desde que llegaron à Madrid, que fue a ocho de junio deste dicho año.

DON PEDRO PACHECHO (1).

A la marge de cette annotation, se trouve écrit, d'une plume différente : « Por recompensa. »

Déjà, dès le mois de février 1564, la duchesse de Parme avait écrit à un musicien éminent, à De Bock peut-être, puis qu'il s'agit d'un terme de départ, au nom de Philippe II, « pour recouvrer quatre des meilleurs [enfans de la chappelle] que se trouveront, » et de les « encheminer » incontinent vers l'Espagne (2).

Au même temps, trois de ces jeunes chantres, devenus impropres au service, furent ramenés d'Espagne aux Pays-Bas, par les soins du chapelain Louis Souguenet, pour être placés à l'Université de Douai :

A Loys Sougenet, pbstre chappellain du Roy, la somme de dix-huict livres... pour conduire trois enffans de la chappelle de Sa Ma^té par luy ammenez d'Espaigne, selon la charge qu'il en avoit de sadite Ma^té, jusques en la ville de Douay ; pour ce icy, etc. (3).

Ainsi, peu après son installation à Madrid, Jean Bonmarché se trouva à la tête d'un personnel chantant des plus imposants :

1565. Enfans qui restent : Jan de Brabant, Michel Bavais, Charles Regnart, George De la Hele, Anthoine Pevernaige, Pierre

(1) Grand aumônier, mort le 3 mars 1566. Archives du *Palacio real*, à Madrid, etc.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 312.

(3) Comptabilité de Lille, année 1564.

Maillart, Jean De la Vallée, Paul Couwenhoven, David Padbru, Melchior Lokenberghe, Anthoine Rodard. Gaspard Lokenberghe, envoié le XVIIIe d'april (1). Antoine Deyst, id.

Total : dix-sept soprani. Une liste sans date, mais presque contemporaine, élève ce chiffre à dix-neuf : « Nyños XIX. » Quelques uns vont alimenter sans doute la chapelle espagnole « aux gages de Flandre. » D'autres s'en sont allés, comme ont sait, « aux estudes. » Aussi, le nombre déchoit-il, en 1566, à quinze, témoin la liste officielle ci-contre, où l'on verra toujours figurer George De la Hèle, Pierre Maillard, Antoine Pevernage, Pierre Padbrue, devenus célèbres depuis :

Les noms de ceulx du Pays-Bas de la chapelle de sa Magesté, tant absents que présents, du premier tiers 1566.

Don Pedro Paçeco, gran aulmonier (2). — Monseigneur de Latour, familier d'oratoire (3). — Don Luys Manriquez, familier d'oratoire. — Maitre Jan Bonmarché, maître de chapelle. — Sire George Népotis, chapellain de messe basse. — Sire Oudard Eyse, chapellain de messe basse (4). — Sire Jan Moflin, chapellain et confesseur.

CHAPELAINS DE MESSES HAULTES. — Sire Jan Bulteau. — Sire Loys Souguenet. — Sire Jan de la Oultre. — Sire Jan Carlier. — Sire Grégoire Haynault. — Sire Franchois le Maistre.

CHANTRES. — Adrien Van Cauwehoven. — Jan Gérard. — Pierre Clauwin. — Baudouin Pernois. — Mathias Wanloo. — Franchois Lohemberghe. — Jan de Nalines. — Sire Lambert de Fléru (5). — Sire Géry Marchant. — Sire Jan Caudron. — Sire Jan Boonen. — Sire Guido Godefroy. — George Bontefleur. —

(1) Le même encore qui est invoqué dans la lettre d'Houterman, reproduite plus haut.

(2) En marge : « Mort le III de Mars. »

(3) En marge : « Congié, failli. »

(4) En marge : « Congié, failli. »

(5) En marge : « Retourné le XX de Apvril. »

Nicaise Houssart. — Sire Jan Morel. — Nicolas Buys (1). — Gilles du Clermortier. — Sire Jan Roguart. — Eustache Vlamen.

Officiers. — Franchois Symon, maitre du latin. — Michiel Booch, organiste. — Henry Martin, fourrier. — Mathias Manoot, clercq d'oratoire. — Pasquier Regnart, clercq de chapelle. — Pierre Bablincourt, clercq de chapelle. — Pompeyo de Russy, escripvain.

Enfants. — Jan de Brabant. — Michiel Bavais. — Charles Regnart. — George De la Heele. — Anthoine Pevernaige. — Pierre Maillart. — Jan De la Vallée. — Paul Cauvehoven. — David Patbru. — Melchior Lochemberghe. — Anthoine Rodard. — Jan Rivière. — Philippe Vizée. — Guillaume Bosquière. — Henry Percheval.

Todo lo susodicho es conforme a lo que en este memorial va contenido. Vilo y limes (?), à 13 de Mayo 1566. — Don Luys Manrique (2).

Peu à peu les rangs de la phalange vocale s'éclaircissent, par diverses causes qui seront développées plus loin. Bonmarché en référa à Philippe II, qui, par une lettre du 8 février 1568, également égarée, demanda au duc d'Albe, devenu gouverneur général des Pays-Bas, un contingent de huit voix aiguës, les quelles, sous la conduite d'Adrien Van Couwenhoven, dépêché expressément en Néerlande, seraient amenées à Madrid. Le duc d'Albe dut lui donner, à ce sujet, toutes les instructions voulues. « Les enfants de chœur, qui chantaient la partie de dessus de la musique écrite dans la notation très-difficile de ce temps, selon M. Fétis, devaient être habiles musiciens. La difficulté d'en trouver qui fussent suffisamment instruits, décida le gouverneur des Pays-Bas à les demander au chapitre de l'église Sainte-Marie d'Anvers, d'où sont sortis tous les

(1) En marge : « Mort le VII de Fébruaire. »
(2) Archives du *Palacio real*, etc.

grands musiciens des XVe et XVIe siècles. Il existe, dans les Archives de cette église, des pièces très-curieuses à ce sujet, parmi lesquelles est une lettre autographe du duc d'Albe, et une résolution du chapitre, qui ne craint pas de refuser au terrible lieutenant de Philippe II, l'objet de sa demande (1). »

Il nous est impossible de rattacher à la chaîne de nos informations officielles, ce que la veuve d'un certain Jérôme Godefroy dit, dans une requête adressée, en 1567, à la gouvernante des Pays-Bas, au sujet « des services fais et que fait encoires journeliement le propre frère du dict Jérôme, en exercice de soubzmaistre des enfans du chœur de Sa Majesté en Espaigne ; et qu'il a fait pénitence ès prisons de Mons... (2). » Un Guido Godefroy, figure, à titre de chantre, de 1561 à 1568.... Voilà tout ce que nous savons là-dessus pour le moment.

Sept *niños*, recrutés en Flandre, arrivèrent à Madrid, au début du mois d'octobre 1568 :

SEÑOR

Roças, V. M. mande pagar a Adrian Covenhoven, cantor de la capilla de Su Mag^d^ del Rey, nuestro señor, dozientas y ochenta y cinco livras de a veinte placas, acumplimiento de seiscientas y ochenta livras, queda por quenta aver gastado con siette mochachos de capilla, que truxo de Flandes para la capilla de Su Mag^d^, assi en recogerlos en diversas partes de aquellos estados, como en averles dado de comer y traher los, hasta esta villa de Madrid, donde llegaron en principio del mes de octubre de 1568 passado,

(1) Ces pièces se trouvent actuellement à Bruxelles.... On a jugé inutile de tenter d'en obtenir une exacte copie. Les négociations eussent été longues et peut-être infructueuses.

(2) Archives générales du Royaume à Bruxelles. *Papiers d'État et de l'Audience*, etc.

sobre trezientas y nonenta y cinco livras, que dize aver reçibido a buena quenta del dicho gasto, por orden del duque de Alva. Fecha en Madrid, a diez y ocho dias del mes de henero de 1569 años.

Yo, Adrian Covenhoven, cantor, conosco aver recivido del señor Diego de Roças, las docientas y ochenta y cinco libras, desta otra parte contenidas, y por la verdad lo firme de mj nombre. En Madrid, a 24 de henero 1569.

Ità est ADRIAEN COUWENHOVEN (1).

Probablement, il s'agit ici partiellement de l'envoi de chantres dont il est question dans les Archives d'Anvers, et qui motiva la protestation du conseil de fabrique contre les prétentions du duc d'Albe.

Cette expédition de *niños* à peine terminée, il s'en fit une de voix d'hommes, recrutée, en 1569, par les soins de Michel De Bock, à Maestricht, à Anvers, à Soignies, à Tournai, à Arras, à Bruges, à Termonde et à Bruxelles. Le mémoire ci-contre fournit les noms de ce contingent de nouveaux chantres. Michel De Bock, alors aux Pays-Bas, muni d'un congé dont le terme expirait au 1er janvier, reçut l'autorisation de prolonger son séjour *in patria*, pour un nouveau trimestre, lequel s'étendit, grâce à une nouvelle permission, jusqu'en mars 1570, où il se rendit à Gand « por sus negoçios, » d'où il dut s'éloigner bientôt pour s'embarquer, par le premier navire en partance, pour l'Espagne. Voici cette pièce :

Memoria de los cantores y capellanes que yo, Miguel Bocq, organista de Su Magestad, rescevy para su servicio y de su capilla, por carta de Su Magestad, scrita al duque d'Alva, fecha a quatro d'Agosto del año pasado de 1569, son los seguientes :

(1) Collection Barbieri.

Primeramente, resçevy à Pedro Tuleman, en la cuidad de Lieja, por contrabajo, à ocho d'Octubre del dicho año de 1569.

Mas, resçevy à Godefroyt Bleus, en la villa de Mastrecq, por contrabajo, à onze del dicho mes.

Mas, resçevy à Maestre Anthonio Crocq, en Amberes, por contrabajo, à veynte y seys del dicho mes.

Mas, resçevy à Maestre Cristoval Bar, en la villa de Suñias, por contralto, à diez y siete de Nobiembre del dicho año.

Mas, resçevy à Pedro de Mares, en la çiudad de Tornay, por contralto, à veynte y dos del dicho mes.

Mas, resçevy à Engrand Morguet, en la çiudad d'Arras, por capellan y cantor, à primero de Deziembre del dicho año.

Mas, resçevy à Juan Talva, en la dicha çiudad d'Arras, por contralto, à primero del dicho mes de Deziembre.

Mas, resçevy à Nulet Flame (1), en la çiudad de Brujas, por contralto, à quinze del dicho mes de Deziembre.

Mas, resçevy à Maestre Cosmes Van Troyen, en la villa de Terremonda, por tenor, à veynte y dos del dicho mes de Deziembre.

Mas, resçevy à Maestre Gregorio de Nalines, en Bruselas, por capellan y cantor, à primero de Henero deste año de 1570.

Mas, resçevy à Baudoyn Blondeau, asy mismo en Bruselas, por contrabajo, à primero del dicho mes de Henero del dicho año.

Mas, resçevy à Anthonio Van Asquen, en la dicha villa de Bruselas, por tenor, à primero de Março del dicho año.

Mas, resçevy, por orden del duque d'Alva, à Maestre Jaques Alardy, quera capellan del dicho duque, por capellan y cantor, à tres dias del dicho mes de Março (2). Este dicho capellan estuvo en el puerto de Vilissingas, con los demas cantores y capellanes, aguardando tiempo, y en el ynterin se partio para Gante à sus

(1) L'écart chronologique semble un peu considérable, pour attribuer à ce musicien les madrigaux de Jean Nulet, cités par Eitner (1542 à 1546). La mention du chantre de Bruges peut mener sur la trace de l'origine du maître, dont Venise surtout vit apparaître les œuvres.

(2) En marge : « Ojo. Quando llegare à la corte se contara. »

negoçios, y antes que fuese de buelta, se partieron los navios y quedo atras y pienso verna con los primeros navios que vernan.

MICHAEL BOCQ (1).

La Hollande fut fouillée encore en tous sens, puisque, à la date du 13 mai 1579, selon une lettre du chantre Mathias Van Loo, écrite à Madrid, Philippe II avait donné ordre d'y recueillir le renfort des douze chantres (2). « La chapelle royale est si faible, dit-il, qu'à peine on y compte quelques voix. »

Au sujet de Côme Van Troyen, récemment engagé, et que nous produisons plus haut comme exemple d'un maître distingué consentant à devenir, à la chapelle royale de Madrid, un humble chantre, il succéda, en 1543, à titre de *sanghmeester* de l'église collégiale de Termonde, à Henri Boele, qui reçut son dernier jeton de présence le 27 janvier de la dite année. Sa gestion dut être agréable aux dignitaires du chapitre, puisqu'ils le gratifièrent, presque chaque année, d'une toge, *tabbaert*, en dehors des gages qu'il tenait de ses fonctions de maître de chant, et d'autres emplois y afférants. Il avait, sous ses ordres, Christophe Ruckers, l'organiste et facteur d'orgues dont il a été question ailleurs (3). Pour se décider ainsi à quitter une position enviable, acquise au prix de bien des luttes, et qui lui permettait de vivre agréablement au milieu des siens, dans une contrée magnifique, et entouré de l'estime et du respect de tous, il a fallu, outre ce que nous avons fait valoir plus haut, un concours de circonstances exceptionnelles, qui ne sauraient être autres, croyons-nous, que les continuels bouleversements politiques dont les Pays-Bas

(1) Archives du *Palacio real*, etc.
(2) *Bouwsteenen*, II, p. 109, et *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 151.
(3) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 326, et t. V, p. 392 et suiv.

offraient alors le spectacle désolant. Sans doute, les émoluments des chantres à Madrid étaient supérieurs à ceux des *phonascus* à Termonde ; mais les sacrifices à subir étaient trop considérables, pour que Van Troyen eût consenti à les essuyer, sans les terribles évènements dont il était le témoin et la victime peut-être. Son successeur, en 1576, était Pasquier Beghyn, dont le nom est resté dénué de toute notoriété, jusqu'ici du moins ([1]).

Au dernier trimestre 1568, le nom de Bonmarché a disparu des états officiels. L'artiste cessa de vivre, vers cette même période, nous en avons la preuve évidente. Ce dut être à la fin de 1567 ou au début de 1568, car, ayant relevé nous-même l'article de paiement, fait au copiste, d'une messe du maître à sept voix, sommairement désignée par M. Houdoy, nous avons pu y constater que le maître n'était plus de ce monde, avant le 25 février 1568, où le travail du transcripteur, « sire Venant Gallet, » fut livré et réglé par le comptable de la cathédrale de Cambrai. Il y est dit, en effet, que la messe précitée fut « composée par feu monseigneur Jo. Bonmarché. » L'article est ainsi formulé :

A Sire Venant Gallet, pour avoir escript une messe à VII parties, composée par feu monseigneur Jo. Bonmarché, et le Te Deum du Pater de Sainte Clare, pour ses poinnes, et le papier ast estez payez, comme appert par le billet admy par chapitre, le XXVe de febvrier 1568, XI libvres ([2]).

Où mourut maître Bonmarché, en somme ? Il y a là une lacune fatale dont on devra provisoirement faire son deuil.

([1]) Tous ces renseignements sont empruntés aux comptes de la confrérie de Notre-Dame à Termonde, compulsés par nous avec le plus grand soin pour d'autres objets à utiliser.

([2]) Compte de la fabrique de la cathédrale de Cambrai, aux Archives départementales de Lille, n° 197.

« Il paraît, dit un musicologue, que Bonmarché s'est retiré à Valenciennes, dans sa vieillesse, car Pierre Maillart fut son élève, lorsqu'il était dans cette ville. » Le fait de cette retraite de Bonmarché à Valenciennes, reste naturellement à démontrer. Pour l'école où Pierre Maillart reçut son éducation musicale, elle n'est autre que la maîtrise de la chapelle musicale de Philippe II. Le célèbre auteur des *Tons de la Musique*, figure, parmi les enfants de cette chapelle, en 1562. Il a donc eu, à son début en Espagne, Pierre De Manchicourt pour professeur. Certainement, il a fait partie du renfort de chantres recruté, vers 1562, par De Bock, et qui comprenait également George De la Hèle, devenu enfant de chœur en même temps que Pierre Maillart. Celui-ci a poursuivi et peut-être achevé ses études sous Bonmarché.

Voilà les erreurs où a versé le susdit écrivain, en commentant arbitrairement le passage de l'épitre dédicatoire du livre des *Tons* de Pierre Maillart, passage ainsi conçu : « Je pourroys ici alléguer l'authorité de mon maistre, le sieur Jean Bonmarché, homme de grand savoir, etc. »

Après avoir constaté, non sans raison, ailleurs, que Bonmarché était encore en possession de son emploi, à la chapelle royale de Madrid, au mois de mai 1569, et que son successeur, au mois de novembre 1572, était Gérard De Turnhout, ce qui tend à placer le décès de Bonmarché antérieurement à cette dernière date, le musicographe prérappelé ajoute : « Il paraît donc certain que l'éducation de Pierre Maillart se fit à la maîtrise de Cambrai, en qualité d'enfant de chœur, pendant que Bonmarché y était, c'est-à-dire avant 1565 ; car bien que ce maître ait fait chercher des enfants de chœur pour le service de la chapelle royale de Madrid, en 1568, ce n'est pas en Espagne que Maillart aurait été son élève, puisque Bonmarché était maître de

cette chapelle et non maître des enfants de chœur, ce qui alors était différent. » C'est, partant, sur une subtile distinction, toute à l'encontre de la conclusion prise — le maître des enfants étant simplement chargé de la partie littéraire de leur éducation — que l'écrivain, contredit par nous, fonde ses arguties, en vue de démentir une chose vraie et authentiquement établie par des documents officiels.

Pourtant, il prend à partie les biographes de Maillart, au sujet de la confusion qu'ils ont faite de ce maître avec un homonyme jésuite, ce qui vaut à l'auteur de l'*Allgemeine Geschichte der Musik*, cette apostrophe : « On est étonné de voir faire de pareilles fautes à un savant tel que Forkel ! »

L'erreur du fait de la naissance de Bonmarché à Valenciennes, provient apparemment de la prétendue éducation donnée par ce maître à Maillart, au dit Valenciennes. En supposant que Maillart ait eu neuf ans en 1562, où il se trouvait déjà en Espagne, on peut croire que l'année de sa naissance remonte à 1553. Il disparaît des listes de la chapelle royale sous Gérard De Turnhout. Où se rendit-il alors ? On sait, d'une manière positive, qu'un canonicat lui fut octroyé, dans la cathédrale de Tournai, en 1583. C'est là qu'il élabora et publia son fameux ouvrage.

Pour les œuvres de Bonmarché, l'auteur prétend, « d'après les renseignements nouveaux » qui lui sont parvenus d'Espagne, qu'il « existe en manuscrit, dans la bibliothèque de l'Escurial, plusieurs messes et motets de ce maître. » Rien de cela, dans aucun catalogue de cette importante et vaste collection littéraire. Son conservateur, consulté par nous, a catégoriquement nié qu'il y eût un ouvrage semblable dans le dépôt confié à ses soins.

Jusqu'ici le traité musical manuscrit de Bonmarché, qui en avait gratifié son élève Maillart, à ce que rapporte celui-ci, n'a point été retrouvé. Sans vouloir accuser le

moins du monde Pierre Maillart de larcin, ne pourrait-on point conjecturer, que, imbu des leçons orales de Bonmarché et pénétré intimement du contenu de l'œuvre théorique à lui confiée, il aura jugé prudent, pour éviter tout reproche de ce côté, de mettre dans l'oubliette ou de détruire le travail de son maître, à cause des similitudes trop frappantes qui immanquablement auront dû s'y offrir en foule. Nous hasardons cette hypothèse, sans y tenir aucunement, et prêt à la retirer devant la mise en lumière du manuscrit authentique de Bonmarché.

Quelques feuilles de compositions de ce maître ont été signalées par nous à la Bibliothèque communale de Bruges [1]. On ne mentionne qu'une *cantio* de lui, parue, en 1568, à Nuremberg, dans un recueil édité par Ulric Neuberus, et dont un exemplaire complet se trouve entre autres à Munich, à Grimma, à Regensburg et à Upsala. Le nom de l'artiste n'y est point écrit *Bonmarchié*, comme dit Fétis, mais : *Bonmarchier*, que M. Eitner fractionne ainsi : Marchier (Bon). C'est un motet à huit voix, sur les paroles : *Constitues eò principes.*

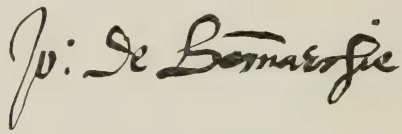
Il y aura à relever plus tard, à la suite d'un dépouillement systématique opéré à Munich même, quelques autres compositions intéressantes du maître.

L'ortographe *Bonmarchié* est la bonne. On l'a d'ailleurs dû voir déjà par les extraits divers le concernant. La méprise de l'éditeur de la *cantio* religieuse du maître, provient apparemment de ce qu'il aura pris l'accent aigu, placé sur l'*e*, pour un *r* véritable.

La signature même de l'habile musicien est, à ce sujet, la meilleure des garanties. Nous en possédons une, empruntée à un mémoire, écrit de sa main en janvier 1567,

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 154.

et relatif aux débours qu'il a faits, « pour les nécessitez des enffans de la chappelle flamande (d'Espagne), » et comprenant les frais de literies, de blanchissage, de nettoyage, de vêtements, de chaussures, de cuisine et de tonte ou tondaison, et non de tonsure, puisqu'il s'agit d'un « barbier [1]. » Ce compte est approuvé par « don Luys Manrique. » Voici le fac-simile exact de la griffe un peu obnubilée du musicien néerlandais :



On remarquera l'adjonction d'un *de* initial, factice ou réelle, nous ne saurions le dire, mais absente de presque tous les documents officiels que nous avons eus sous les yeux. Le titre de « monseigneur » y a mené vraisemblablement, si Bonmarché a entendu envisager la particule additionnelle comme nobiliaire.

Au 4 janvier 1570, on possédait, à la chapelle royale de Madrid, dix-neuf enfants de chœur :

George De la Heele, Anthoine Pevernaige, Pierre Mailiart, Jean de la Vallée, David Padbrue, Melchior Lochenberghe, Anthoine Rodard, Jean Rivière, Guillaume Bosquière, Henri Perchevalle, Martin Van Dallen, Jacques Halleman, François Boulant, Jean de Monte, Jan de Petit Jan, Philippe de Couwenhoven, Jan Salle, Pija Idier, Anthoine Chomme.

Il s'en détacha six — De la Hèle, Pevernage, Maillart, De la Vallée, Padbrue, Lochenberghe — dont quatre furent

(1) Archives du *Palacio real*, à Madrid.

renvoyés aux Pays-Bas pour y faire leurs grandes études. Certains détails, relatifs à leur trousseau, complétant ceux déjà utilisés, ne seront point déplacés ici :

Lo que yo, Ju° De Bonmarchie, mr° de la capilla de Su Mag^d, ha gastado por vestir los quatro niños de la dicha capilla de Su Mag^d, que fuero embiado en Flandes al estudio.

Por cada uno dos camisas de xx varas de lienso largo de Flandes, a 4 r. la vara... 80 r. — Por dos varas de Holande, a 6 r... 12 r. — Por la echuro, cada uno 2 r... 16 r. — Por cada uno un par de çapotes, a 4 r... 16 r. — Por quatro pares de botas, a 24 r... 96 r. — Por cada uno dos dozenas de çintas, a medio r... 42. — Por quatro sombreros, a 3 r... 12 r. — Por 17 varas de paño negro, por hazer a cada uno un harvelo a sayo, a 24 y medio r. la vara... 416 r. y medio. — Por una vara y medio de terciopelo, por las coletas de los harvelos, a 29 r... 43 r. y medio. — Por onze varas de fustan por quatro jubones, aij r... 22 r. — Por 7 varas de lienso para forar los jubones... 14 r. — Por 4 varas de canefas, a r. y medio... 6 r. — Por algodon, 5 r. — Por la hechura de los harvelos y saios y jubones, con los botones y seda... 96 r. — Por 4 pares de calças, a trenta y tres r... 132 r. — Por 4 pares despueslas... 16 r. — Por una vara de tafetan por los saios... 8 r. — Por affora de los harvelos y sajos, 14 varas de baieta, a 7 r. — Al tondidor, por aver tondido 17 varas de paño, a medio r... 8 r. y medio. — Para quatro pares de medias calças de lienzo, a 3 r... 12 r. — Por quatro pretinas con talabartes, a 6 r... 24 r (²).

Bientôt six autres soprani furent placés, à leur tour, dans une Université, qui pourrait bien être celle d'Alcala :

Por los seis que Mag^d embia agora al estudio, por hazer los cada uno un harvelo y saio de paño negro, conforme a los quatro

(¹) Archives du *Palacio real*, à Madrid ; rôles de la chapelle, etc.
(²) Pièce sans date. Collection Barbieri.

sobre dichos, sera menester de veinte y çinco varras y media de panno, etc (1).

Les nouvelles brèches pratiquées dans la phalange, étaient déjà réparées en août 1570, puisque le nombre treize se trouve être reconstitué à cette date :

Lo que sea gastado en las treze ropas de tafetan, que se hizieron para les treze muchachos de la capilla flamenca de Su Mag^d, en agosto de 1570... (2).

Esto se ha hecho, por mandado de Su Mag^d, y hase de pagar luego.

Don Luis Manrique (3).

Ainsi qu'on pourra s'en convaincre, par la liste reproduite plus loin, Gérard De Turnhout « fut reçu (à Bruxelles), par la chapelle du duc d'Albe, en présence du seigneur de Cortewille, le 2 mai 1571. » Nous entendons par là, que, l'engagement du célèbre musicien, comme maître de chapelle du roi d'Espagne, ayant eu lieu vers ou à la date précitée, grâce à l'intermédiaire du gouverneur général des Pays-Bas, celui-ci le présenta, comme tel, à sa chapelle particulière, qui, vraisemblablement, selon l'habitude de ces temps, lui donna l'accolade fraternelle.

A partir de ce moment, Gérard De Turnhout dut s'occuper activement de la liquidation de ses affaires personnelles et de la réformation de l'institution qu'il était appelé à diriger, car un laps de temps assez long s'écoula entre sa nomination et sa prise de possession de son emploi. Cela ne fit point le compte du souverain d'Espagne, qui, dans une lettre pressante, en date du 14 septembre 1571, con-

(1) Document également privé de date.

(2) Même détails que ci-dessus. En 1570, les *muchachos* participèrent à une solennité mémorable. Voy. au chapitre suivant.

(3) Collection Barbieri.

jura le duc d'Albe de vouloir accélerer le départ du nouveau contingent de chantres, Gérard De Turnhout en tête, pour ne pas entraver, par des vides fâcheux, les exercices ordinaires de son oratoire. Cette courte mais laconique missive de Philippe II a pour teneur :

CARTA DE S. M. AL DUQUE DE ALBA, FHA EN MADRID, A 14 DE SETIEMBRE DE 1571. (MAESTRO Y CANTORES PARA LA CAPILLA).

Mi capilla tiene tanta necesidad del maestro que de ay ha de venir, y de los cantores y officiales que para este effecto se han reçibido, que convenia mucho se embiasen con brevedad, segun que lo entendereis mas en particular, por una carta de Don Luys Manrique, que yra con esta y conforme a aquello; os ruego y encargo mucho lo proveays de manera que lo mas presto que ser pudiere, se tengo en esto el buen recaudo y cumplimiento de ministros que mi capilla ha menester, que en ello me hareys mucho plazer. De Madrid, a XIIIJe de Septiembre 1571 (1).

Environ un an s'écoula, avant que Gérard De Turnhout fût prêt à s'embarquer pour l'Espagne. Il emmena, entre autres, les chantres Jacques Gérard, Pierre Cornet, Jacques Thomas, les deux soprani, devenus depuis illustres, Philippe Rogier et Corneille Verdonck, ainsi que l'habile facteur d'orgues Gaspard Brebos, lesquels arrivèrent à Madrid le 15 juin 1572. Nous les retrouverons plus loin.

Selon Fétis, Gérard De Turnhout ne fut réellement « engagé » au service du roi d'Espagne, qu'en 1572. C'est « installé » qu'il faut lire évidemment. Les premiers succès du maître dans la carrière musicale, sa nomination à la direction des chantres de la confrérie de la Vierge, en la cathé-

(1) Archives générales de Simancas, *Estado*, legº 547, fº 34.

drale d'Anvers, en 1562 ; puis, l'année suivante, son élévation à la maîtrise de la cathédrale même, en remplacement d'Anthoine Barbé ; ses travaux artistiques, en 1567 et 1568, destinés à réparer les désastres de l'iconoclastie, etc., toutes ces phases glorieuses sont enregistrées par Fétis, grâce à l'interposition complaisante de M. Léon De Burbure, archiviste de la dite cathédrale. Mais là se bornent ses informations.

Gérard De Turnhout est-il parent de Jean De Turnhout, devenu, comme on sait, maître de chapelle des gouverneurs généraux des Pays-Bas, le duc Alexandre Farnèse et l'archiduc Ernest ? En ce cas, il s'appellerait simplement, comme l'a établi M. De Burbure, Jean Jacques. En effet, d'une part, ce même Jean Jacques est officiellement déclaré « fils de *Gérard*, » particularité qui ne saurait être fortuite, vu l'habitude, aux Pays-Bas, de transmettre les prénoms de famille à famille ; et, d'autre part, la co-existence de deux musiciens munis, l'un et l'autre, d'une appellation empruntée à leur lieu de naissance, est chose fort vraisemblable (1).

Une autre induction plausible s'offre, dans le petit travail de M. De Burbure (2). « Maître Jean Jacques, » c'est-à-dire Jean De Turnhout, eut, pour parent et co-tuteur, un certain Pierre Verdonck. Or, Gérard De Turnhout emmena en Espagne un enfant de chœur appelé Corneille Verdonck, l'oncle ou le père peut-être de ce jeune maître devenu célèbre depuis. Pour aider à faire jaillir complètement la lumière, enregistrons encore une information généalogique, dont on pourra tirer parti, un jour.

(1) Au t. Ier de *la Musique aux Pays-Bas*, nous penchons, faute de renseignements plus explicites, pour l'adoption de la forme ortographique de *Van Turnhout* comme nom patronymique des deux artistes. Voy. aussi tome IIIe du même ouvrage.

(2) *Le nom de famille de Jean de Turnhout*, etc., opuscule déjà cité.

Le texte du testament d'Antoine Crocq, fils légitime de Corneille Crocq et de Cathérine Van Hautenreyt, natif d'Hoogstraete, en Brabant, et chantre de la chapelle royale de Madrid, prouve qu'il s'unit, en premières noces, à Marie De Turnhout, sœur du défunt maître de chapelle du roi Philippe II, dont il eut un fils légitime, Diégo Crocq, devenu son légataire universel ; et que le chantre Baudouin Blondeau (1) fut marié à Jeanne De Turnhout, laquelle se prétendit héritière, comme le précédent, du maître de chapelle en question. Ce testament est daté de Madrid, le 7 octobre 1586. L'exécuteur testamentaire, soit dit en passant, Everardo Paulino, chapelain de Philippe II et confesseur de sa chapelle flamande, fut chargé, de la part d'Antoine Crocq, de réclamer l'indemnisation des dépenses, supportées par le dit Crocq, après le décès de Gérard De Turnhout, son beau-frère, quand il se chargea de l'administration des enfants de la dite chapelle.

A l'appui de ces particularités, voici quelques extraits authentiques :

Declaro que, yo, fuj casado primera vez con Maria Tornaut, hermana del maestro que fue de la dicha capilla de Su Magestad ya difunta...

Reservo mj der° contra los herederos del maestro Gerardo Tornaut, de que yo tengo pedidas execucion ante dicho guez contra Valdovino Blondio, como amarido Juana Tornaut, heredera que fue del dicho maestro, mando le dicho precio...

Declaro que, perfin el muerte del dicho maestro Tornaut, el zuez de la capilla de Su Magestad me mando yo tuviese el administracion y govierno de los niños de la dicha capilla...

(1) Baudouin Blondeau avait, comme gagiste de Philippe II, la « cousterie de Saint-Bartholémy à Béthune, » prébende dont, en 1587, les chanoines tentèrent vainement de le déposséder. *Papiers d'État et de l'Audience*, aux Archives générales du royaume à Bruxelles.

Il revendique ici la restitution des débours et le montant des gages à lui dûs, pour l'administration des enfants de la chapelle royale ; il renvoie, pour cela, aux papiers y relatifs, lesquels sont en la possession de l'aumônier général. Le tout devait être remis, par le canal de Francisco Rodriguez, avocat de la cour, à son héritier légitime :

Diego Croco, hizo del licenciado Antonio Croco, cantor que fue de la real capilla del Rey nuestro señor, y de Maria Tornaut, su primera muger, difunto de hedad de doçe años...

Cette pièce est datée de Madrid, le 17 octobre 1588 ([1]). Les dispositions testamentaires, par lesquelles Antoine De Crocq constitue son fils Diégo légataire universel de ses biens, remonte au 16 septembre 1586. En voici le passage principal, que nous faisons précéder de la formule habituelle, constatant son identité et déterminant les circonstances où il se trouvait — il était retenu au lit par une grave infirmité — en dictant ses volontés dernières :

In Dei nomine, amen. Sepan quantos esta carta de testamento vieren, como yo, el licenciado Antonio Croco, de la capilla de Su Mag^d^, residente en esta villa, natural de Ostrat ([2]), en el ducado de Brabante, en los estados de Flandes, hijo legitimo de Cornelio Croco y de Catalino Van Hautenreyt, ya defuntos, estando enfermo en una cama, de una grave enfermedad, pero en mi buen seso, juizio y entendimiento...

E cumplido e pagado este mi testamento e las dichas mandas pias causas en el contenidas, para el remanente que quedare e fincare de todos los dichos mis bienes, dexa e nombro por mi

([1]) Collection Barbieri. Son exécuteur testamentaire était « Everardo Paulino, capellan de Su Mag^d^ y confesor del comun de los Borgoñes y Flamencos. »

([2]) Hoogstraete et Turnhout, en Brabant, se touchent en quelque sorte.

universal heredero dellos, a Diego Croco, mi hijo legitimo, y de la dicha Maria Tornaut, mi primera muger, para que los aya y herede, para si propio como tal heredero de todo ello del qual quiero, y es mi voluntad que, en el entretanto que no tubiere edad complida de veynte e çinco años, que sea su tutor e curador de su persona y bienes Juan de Heden (1), archero de Su Mag^d, al qual pido y encargo lo açebte y sea para tener quenta de enseñar e doctrinar al dicho mi hijo, e haser lo demas que sea obligado a buen curador conforme a derecho, e por este reboco e anulo, e doy por ninguno todo otro qualquier testamento e codicilio que antes deste aya fecho, para que no vala mi haga fe en juizio, ni fuera del eçebto este que aora fago y ordeno, antel presente escribano e testigos desta carta, que quiero que vala por mi testamento e codicilio e por escritura publica, por aquella via e forma que de derecho mejor lugar aya para que vala e faga fee en juizio e fuera del, porque esta es mi ultima e postrimera voluntad. En testimonio delo qual, antel escrivano publico de Su Mg^d e testigos, ynso escritos, en la villa de Madrid, a diez y seis dias del mes de setiembre de mill y quinientos y ochenta y seys años (2)...

Sous la conduite de Jean Carlier, devenu chapelain de Philippe II, divers soprani retournèrent en Néerlande, pour les études que l'on sait. Cette fois, la ville de Louvain est mentionnée, et il nous est permis de les y suivre :

A s^e Jehan Carlier, pbre et chappellain de la chappelle du Roy nostre s^e, la somme de douze livres... tant pour la despence de bouche par luy frayée, en la ville d'Anvers, l'espace de douze

(1) Sans doute le frère de sa deuxième femme, « Christina Heten. » Il était originaire d'Ypres.

(2) Archives générales de Simancas, *casa real*, leg° n° 51. Est-ce à ce De Croock que se rapportent la composition renseignée par De Coussemaker, dans les *Collections musicales de Cambrai*. La chose est douteuse, vu qu'il s'agit ici d'un Du Crocq, qui n'a, semble-t-il, rien de commun, par exemple, avec le célèbre imprimeur brugeois De Croock, un parent, selon toute apparence, avec notre chantre. L'engagement de Crocq, on l'a lu plus haut, eut lieu à Anvers, en 1560.

jours, en attendant certaine sa depesche des ditz des Finances, au respect d'autres enffans de la dicte chappelle, renvoiez soubz sa conduicte d'Espaigne par dechà aux estudes, selon que sa dicte Majesté l'avoit ordonné, que pour faire son voyaige vers la ville de Louvain ; icy, etc [1].

Le personnel complet de la chapelle flamande que Gérard De Turnhout fut appelé à diriger à Madrid, en 1572, s'échelonne ainsi :

Lista de los cappellanes, y cantores, y officiales, y niños de la cappilla flamenca que sirven à Su Magestad, en este tercio segundo de setenta y dos años. Son los siguientes :

Don Luis Manrique, limosnero mayor. — Don Huberto de la Torre, sumiller del oratorio. — Gerardo de Turnhoudt, maestro de capilla. Vino à quinze de Junio deste dicho año ; fue recebido en Flandes, por la capilla del duque de Alva, en presencia del señor Cortavilla, à dos dias de el mes de Mayo del año de 1571.

Cappellanes de missa reçada. — Joan Moflin, conffesor del comun. — Joan Carlier, que vino de Flandes, à quatro de Mayo de este año de setenta y dos. — Piedro Adirain.

Cappellanes de missa cantada. — Luys Souguenet. — Gregorio de Haynaut. — Joan de la Oultre. — Francois el Maestro. — Engrand Morguet. — Gregorio de Nalines. — Jaques Alardi.

Cantores. — Joan Gérard. — Adrian Couvenhoven. — Mathias Vanloo, complido servicio (?), que llevo à quatorce de Mayo de este dicho año. — François Locemberge. — Joan de Nalines. — Géry Marchant. — George Bontefleur. — Nicassio Houssarte. — Joan Morrel. — Giles Du Clermortier. — Eustace Flamen [2]. — Pierre Tuleman. — Godefroid Bleus. — Antonio Crocque. —

(1) Recette générale de Lille, etc., à l'année 1571.

(2) Le « bien amé, Eustache le Flameng, » dit un décret de Philippe II, conservé dans les *Papiers d'État et de l'Audience*, aux Archives générales du Royaume, à Bruxelles, reçut, en 1575, « en considération de ses bons services, » une pension de « trois solz par jour. »

Christoval Bax. — Pierre de Marez. — Joan Talva. — Arnaul Flamé. — Cosmas Troyen. — Balduin Blondeau. — Antonio Asca. — Jacobus Gerardi. Vino à quinze de Junio de setenta y dos años ; fue recebido en Flandes, primero del mes de Julio de setenta y uno. — Pedro Cornet. Vino este dicho dia, y fue recebido, primero dia de Noviembre de setenta y uno, y vino a quinze de Junio del año de 72. — Jacobus Tomas. Fue recebido, el primero dia de Noviembre de 71, y vino à quinze de Junio de 1572.

Officiales de la cappilla. — Michel Bocq, organista. — François Simon, maestro en latin. — Simon Cortes, furrier. — Mathias Manoot, moço de oratorio. — Pierre de Bablincourt, moço de capilla. — Nicolas de Bablincourt, moço de capilla. — Pompeyo de Rusi, apuntador. — Gaspar Brebos, templador. Vino, a quinze de Junio de 72 ; fue recebido, primero de el mes de Noviembre de 1571. — Francisco de Mena, moço de limosna.

Niños. — Henrique Percheval. — Guillermo Bosquiers. — Martin Vandalle. — Jacq Halluin. — François Boulant. — Jan de Monte. — Jan Petit Jan. — Philippe Couvenhoven. — Jan Salle. — Pio Ydier. — Antonio Chome. — Ditos quatro niños de aqui abajo, vinieron con el maestro, à 15 de Junio de setenta y dos. — Philippe Rogier. — Guillaume Mérou. — Jan de Roy. — Cornelis Verdonck.

Don Luys Manrique [1].

En 1573, le rôle de la chapelle signale plusieurs départs de soprani, à savoir :

Martin Vandalle partio, a 25 de abril. — Jacq. Haullin, el mismo dia. — Vinçin Boulant, el mismo dia. — Jan de Monte, el mismo dia. — Jan Petit Jan se fue, a 4 de março. — Philippe Cauvenhoven se fue, a 4 de março. — Antonio Chomo se fue, a 10 de março [2].

(1) Archives du *Palacio real*, etc. On n'oubliera point ici de suivre attentivement les informations précieuses d'engagement et d'arrivée des maîtres néerlandais. En 1572, décès de Haynaut et de Lochenberghe.

(2) Archives du *Palacio real*, etc.

C'est, cette fois, Pierre Du Hotz, de retour aux Pays-Bas, comme on a vu, pour y prendre la direction de la chapelle du gouverneur général, qui a le soin de parer aux lacunes par de nouveaux recrutements. On a pu lire sa lettre à Alexandre de Parme, chargé de lui transmettre la volonté royale, lettre où il se plaint ouvertement d'avoir à pourvoir provisoirement, à l'aide de ses propres deniers, à la subsistance « des enfants et compagnons chantres » de l'institution à laquelle il préside, et qu'il ne lui est guère possible, à moins d'une intervention pécuniaire immédiate, d'entreprendre une tournée dans les principales collégiales de la Néerlande, aux fins d'y rechercher, en toute diligence, « sept enfants pour sa chapelle... des meilleurs que se pouldront trouver (1). »

Cette lettre, datée du 1er mai, annonce l'arrivée prochaine « d'aulcuns enfans » de la chapelle de Madrid, ceux dont on vient de lire les noms. Ils étaient destinés à l'Université de Louvain, selon un passage d'une missive de Viglius du 8 mai 1573, adressée au même prince de Parme. Seulement, il y a grande crainte qu'ils n'y soient acceptés, vu que le régent du collège de *la Fleur de Lys*, où d'autres enfants revenus d'Espagne ont été colloqués précédemment, réclame, pour leur entretien, etc., plus de six cents florins, restés impayés (2). Ces arrérages ont-ils été payés sur l'heure, comme Viglius en exprime le vœu pressant, en disant que « Son Excellence feroit bonne œuvre ? »

A en juger par l'article suivant, emprunté à la recette générale de 1576, ce n'est qu'à l'expiration de leur terme d'études que la liquidation des frais s'est opérée :

A sire Jehan de Pierremont, pbre, régent du Pédagogue de la

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 314.
(2) *Id.*, t. III, p. 316.

Fleur de Lys, en l'Université de Louvain, la somme de cinq cens soixante-quatorze livres dix-huit solz... pour avoir nourri et donné les despens de bouche, ung an entier, à sept enffans ayans esté de la chappelle de Sa Mat^té^, renvoyez d'Espaigne par dechà, et collocquez aux estudes audit Louvain, nommez : Franchois de Boullant, Martin Van Dale, Jehan Salle, Jehan Dumont, Guillaume Du Bosquier, Henry Percheval et Jacques Hollewin... cy rendue, etc [1].

Pour « Joan Flamen » qualifié de « teniente del maestro » on le considère comme chapelain, « ha se le dedar como a capellan [2]. » Parmi les *niños*, figure, depuis 1572, Pio Idier ou Ydier.

Peu après, notamment au deuxième « tercio » de 1574, nous remarquons, parmi les chantres, le même Antonio Croco ou Crocq, dont il vient d'être question et que nous retrouverons plus loin. En 1575, figure, à côté de Gaspard Brebos, un autre « templador de organos, » moins connu, et dont le prénom seul est cité, « Oratio... » Cette lacune est complétée, en 1577, ainsi : « Oracio de Fabri, casado. » Soit dit en passant, la question du célibat pour les chantres est soulevée plus que jamais, dans les répartitions des émoluments et des bénéfices accordés. Les mariés cités sont : Adrien Couvenhoven, Mathias Van Loo, Joan de Nalines, Nicaise Housart, Antoine Crock (*sic*), Antoine Asca, Jacques Gérardi.

Les recrutements, depuis 1573, ont été quasi incessants. Ainsi, par exemple, le 13 mars 1574, partit de Madrid une lettre de Philippe II à Louis de Requesens, gouverneur des Pays-Bas, pour l'admission dans sa chapelle de huit enfants, toujours « des meilleurs qu'on sçaura trouver, »

(1) Archives départementales de Lille, Chambre des comptes, etc.

(2) Nous rencontrerons bientôt un *Joannes Flandrus*, qui dirigea l'imprimerie royale de Madrid.

et d' « aultant de chantres, » dont quelques uns destinés à servir « de chappelains de messes chantées [1]. » Ainsi, encore, en 1576 et 1577, des paiements sont faits à Pierre Du Hotz, maître de la chapelle à Bruxelles, « pour furnir aux despens qu'il avoit convenu faire et supporter à l'entretenement d'aulcuns enffans qu'il avoit en charge, pour envoyer vers Sa Ma^té en Espaigne, pour s'en servir en sa chappelle, tant d'accoustremens que des dépens de bouche et aultrement [par ordonnance du mois d'apvril] [2]. »

Ici s'offre le fait de la retraite d'un artiste de haute valeur : Michel De Bock, cité, à mainte reprise précédemment, et qui a déjà fait l'objet d'une notice où quelques étapes de sa carrière sont dessinées [3].

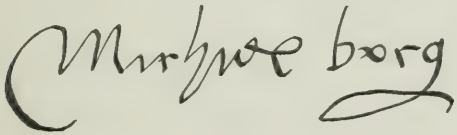
Les lettres patentes de retraite accordées, par Philippe II, à l'éminent organiste, sont datées du 20 décembre [4]. Elles témoignent de la grande estime qu'avait le souverain d'Espagne pour le sérieux talent et l'intégrité de caractère du maître. Ses « bons et longs services » durèrent vingt-huit ans, et remontent conséquemment à 1546. Maintes fois, il eut à s'interposer, pour le choix des sujets à envoyer en Espagne. S'il avait la perspicacité voulue par ces fonctions délicates, on doit lui reconnaître, à part son mérite transcendental d'organiste, des connaissances spéciales en matière de chant et d'instrumentation. C'est à lui qu'on eut recours, pour émettre un jugement définitif sur l'agrégation de George De la Hèle, et l'on sait en quels termes admiratifs il a formulé son appréciation [5]. Bien souvent, De Bock

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 316.
(2) *Id.*, t. III, p. 317, et Recette générale des finances à Lille, etc.
(3) *Id.*, t. III, p. 174 à 178.
(4) Nous les avons résumés au t. III, p. 168, du dit ouvrage. Elles figurent en outre dans la *Biographie montoise*.
(5) Voy. plus loin, p. 108.

a dû se trouver en présence de son confrère et émule espagnol, Antoine de Cabezon, et, si nous ne nous trompons, il se sera rendu avec lui en Angleterre, en 1554, à la suite de Philippe II, voyage où il aura déployé, on le devine, une virtuosité dont la cour du roi britannique, non moins que la phalange des artistes anglais, se seront, à bon droit, émerveillés.

Nous ne saurions dire s'il reçut les ordres sacrés ; tout nous fait présumer le contraire cependant. On aura fait, en ce cas, une exception pour lui, à l'endroit des bénéfices royaux, car il en obtint de nombreux et d'importants [1]. On mentionnera plus loin un Pedro De Buck ou De Buch, qui laissa quelques compositions. Est-ce un fils du maître ou simplement un parent ?

Si Michel De Bock s'établit, comme il est prouvé, à Mons, ce fait, répétons-le, n'implique nullement la naissance de l'artiste en cette ville. Son nom, bien sûrement, est flamand, et rien n'empêche de supposer que la famille à laquelle il appartenait, ait élu domicile dans la capitale de Hainaut. Remarquons la forme, sensément wallone, octroyée à son nom, dans le fac-simile que nous en reproduisons ci-contre :



Très-probablement, le maître aura modifié ainsi l'ortographe de son nom, parce que le *k* n'existe point dans la langue espagnole, et que le *q* le remplace parfaitement. On

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 244, et t. III, p. 173 et suiv.

aura remarqué, à diverses reprises, dans les pièces officielles, la forme *Boch*, qui, à l'œil, semble répondre à l'ortographe thioise, mais qui en diffère par la prononciation.

La dernière mission officielle de l'artiste eut lieu en 1593. En supposant qu'il comptait, pour le moins, 25 ans, en allant se mettre au service de l'empereur Charles-Quint, en 1546, Michel De Bock avait alors atteint l'âge de 78 ans, où, probablement miné par les infirmités, il aura décliné, pour la suite, toute proposition d'intervention dans l'enrôlement des artistes. De Bock, nous l'espérons, aura sa place marquante dans la galerie de nos éminents organistes du XVIe siècle ([1]).

Peu de détails ultérieurs sur la gestion, en Espagne, de Gérard De Turnhout. Philippe II le recommande, en 1574, au gouverneur général des Pays-Bas, pour une prébende vacante à Anderlecht. Sa missive porte entr'autres :

Mon cousin, il y a quelque temps qu'ayant entendu qu'il y avoit deux prébendes vacantes à Anderlecht, j'en escripvis à mon cousin le duc d'Alve, en faveur du maistre de ma chappelle et son substitut, mais comme n'ay eu responce là-dessus, sera bien que vous nous informés qu'en est, mesmes sy elles sont conférées, et qu'ont m'advertissent de tout ; pour ce, veu en ordonner comme je trouveray en rayson convenir....

Madrid, XIJ^e de mars 1574 ([2]).

D'après un état du copiste de la chapelle, Isaac Bertout, le maître néerlandais fit transcrire, en 1580, pour l'institution qu'il gouvernait, plusieurs motets vraisemblablement dûs à sa plume.

([1]) Quelques réflexions sur la nature de son talent, mises ce regard de la personnalité de son collègue et émule De Cabezon, ont été faites plus haut, p. 18.

([2]) *Correspondance de Louis de Requesens avec Philippe II*, etc.

Lo que gasto, para el servicio de la capilla de Su Mag^d, Isaac Bertu, apuntador de la dicha capilla, por mandado del maestro de la dicha capilla, maestro Gerardo de Turnhout, y maestro George de la Hele, desde el año de 1580 hasta este año de 1584, mez de mayo, es lo siguiente: cada pliego en puncto quadrado grande, dos reales, y cada pliego en puncto pequeno, un real y medio.

Primeramente, en el año, se ha gastado, en papel de marca mayor, para escrivir lo que mando el maestro de la capilla por escrito. Item, un Asperges me Domine, en puncto quadrado grande, tres pliegos, 6 reales.

Item, Super flumina Babilonis, a ocho voces, en puncto quadrado grande, onçe pliegos, 22 reales.

Item, O Virgo Virginum, en puncto quadrado grande, un pliego, 2 reales.

Item, un Gloria patri, en puncto quadrado grande, un pliego, 2 reales.

Item, Qui statis in domo Domini, en puncto quadrado grande, tres pliegos, 6 reales.

Item, Te lucis ante terminum, en puncto pequeño, quatro pliegos, 6 reales.

Item, Asperges me Domine, en puncto quadrado grande, quatro pliegos, 8 reales.

Item, Pange lingua, en puncto pequeno, 26 pliegos, para el die de la procession del Sanctissimo Sacramento, por todo el año de 1580, que montan 39 reales (1).

Gérard De Turnhout étant mort, le 15 septembre 1580 (2), c'est son successeur George De la Hèle, qui, on vient de l'indiquer, se chargea des transcriptions ultérieures, de celles entr'autres du *Te lucis ante terminum* et du *Pange*

(1) Collection Barbieri.

(2) Ajoutons encore, pour l'élucidation de sa généalogie, qu'un Jean Van Turnhout, fils de Gauthier, né à Poederlé, localité située non loin de la ville de Turnhout, fut peintre à Malines, en 1465.

lingua, qui, bien qu'exécutées en 1581, peuvent avoir été ordonnées sous le direction de De Turnhout, le nom de De la Hèle n'apparaissant, comme on le verra, qu'en 1582.

Les compositions imprimées de Gérard De Turnhout ont été relevées partiellement par M. Eitner. Il y aura noter, à ce sujet, diverses rectifications qu'appellent les informations fétisiennes.

N'oublions point d'inscrire à son actif un *Te Deum*, composé, en 1564, à Anvers, à l'occasion de l'entrée solennelle, en cette ville, de Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas. Il existe, sous le nom d'Hermann Turnhout, à Munich, une œuvre, que mentionne la *Bibliographie* d'Eitner, à l'année 1545. S'agit-il de son frère ?

Si la carrière de Gérard De Turnhout n'a révélé que de faibles traces, jusqu'ici s'entend, dans les papiers officiels des Pays-Bas ou d'Espagne, en revanche, l'existence de De la Hèle a laissé aux investigateurs d'Archives, en ces deux contrées, diverses particularités intéressantes, dont quelques unes non utilisées. Nous allons résumer les unes et commenter les autres, avec documents à l'appui.

George De la Hèle passe pour être né vers 1545, dans le Hainaut, et, selon toute apparence à Soignies, où selon le témoignage de Delmotte, il aurait été enfant de chœur en la célèbre collégiale. Attendons la confirmation authentique de cette information, et tenons compte, entre temps, d'un passage du testament du maître, où il dit, notamment, que ses parents étaient « vecinos » de la cité d'Anvers. Le mot *vecino* impliquant un domicile ou une origine, la porte est largement ouverte, faute de mieux, à toutes les suppositions. La deuxième interprétation concorde parfaitement avec les renseignements de la *Biographie nationale*.

L'âge précis de l'artiste est assez difficile à déterminer. George De la Hèle faisant partie du convoi de chantres

expédié à Madrid en 1560, on peut supposer que comptant alors une dizaine d'années, il aura vu le jour peu avant ou après 1550. Nous l'y rencontrons encore, en qualité de soprano, on a pu le constater, en 1566. Il quitta bientôt ce poste vers 1570 — selon qu'il le témoigne lui-même, dans l'épitre dédicatoire de son recueil de messes paru à Anvers, en 1578, — pour aller diriger la maîtrise de Saint-Rombaut à Malines, puis, en 1574, celle de Notre-Dame à Tournai. Cela résulte de quelques documents fort intéressants que nous avons déjà fait ressortir ([1]), mais qui réclament ici une reproduction intégrale.

Philippe II ayant désigné George De la Hèle pour remplacer Gérard De Turnhout dans les fonctions de directeur de sa chapelle, Alexandre de Parme, gouverneur général des Pays-Bas, pressenti à ce sujet, fit remettre par De la Hèle, après les démarches voulues, le 5 août 1581, à son souverain, cette lettre, datée de Mons :

Carta original de Alejandro Farnesio, Principe de Parma, fha en Mons, a 5 de Agoste de 1581, dirigida al Rey Don Felipe II.

S. C. R. M^d^.

Gorge De la Hele, maestre de capilla de V. M^d^, me ha pedido le acompañe con esta, para significarle la manera y comose ha governado hasta aora, y ansi no me he podido escusar ni menos dezir a V. Mag^d^ que lo que soy ynformado es hombre muy de bien, y uno de los mejores musicos destos payses, y muy virtuoso, modesto y discreto, y que por tai se ha tenido siempre como mas particularmente lo vera V. Mag^d^, por la relacion in françes que va con esta, y ansi remitiendome a ella en este particular nome alargare mas puesse que V. Mag^d^, teniendo tau buena relaçion

([1]) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 6.

del le hara toda la merçed que dessea, y porque me ha pedido le mande proveer de dineros, para hazer el viaje de aqui a ese reyno, con los que lleva en su compañia, he dado orden que en finanças se le diese lo que paresciese nescesario para ello, y hanme respondido que por el presente no ay dinero ni medio para proverle para su viaje en mucho tiempo, *y ansi le he hecho dar del dinero que V. Mag^d^ prove, e para exercito trecientos escudos de oro* (1), porque no se alargue mas su servicio. Guarde Nuestro Señor y prospere la S. C. R. P. de V. M^d^, y en mayores reynos y estados acresçiente como la christiandad ha menester, y sus verdaderos criados desseamos. De Mons, a 5 de Agosto 1581.

De V. M^d^.

Humilde criado que sus reales pies y manos besa,

ALESS^o^ FARNÈSE.

A la marge, de la main du Roi : « Bien será decirle que hizo bien en esto. » *Adresse* : « A la S. C. R. M^d^ el Rey mi Señor. » *Sur le dos*: « MONS. A Su Mag^d^ el P^e^ de Parma, 5 agosto 1581, con Jorge de la Hele, m^re^ de capilla de V. M^d^, en Flandes (2). »

Une attestation de maître Michel De Bock, délivrée, le 6 août, en la même ville, accompagnait ce précieux document et le corroborait pleinement :

Advertissement à Monsr de Moriansart, des vertuz et conditions que M. Michiel de Bocq, organiste et pensionaire du Roy, et aultres plusieurs ont remarqué en George De la Hèle, à présent maistre de la chapelle de Sa Ma^té^.

En premier lieu, doiz sa jeunesse, l'avons cogneu tousiours modeste, honeste et studieulx de tous vertuz et spécialement de l'art de la musicq, de sorte que, de long temps, ilz l'ont tenu pour l'ung des rares hommes en son art qu'ilz ne cognoissent en ces pays de par deçà.

(1) Ces italiques figurent les mots soulignés dans l'original.
(2) Archives générales de Simancas, *Estado*, leg^o^ 584, f° 20.

En second lieu, ilz scavent qu'avec qgrand honneur il s'est tousiours acquité des charges et gouvernemens qu'il at eu, tant de la chapelle de l'église métropolitaine de Malines, que, depuis sept ans en çà, de celle de l'église cathédrale de Tournay, ayant tousiours eu pour disciples des enfans les mieulx chantans qui se retrouvoient par deçà, joinct qu'il a tousiours conduict la musique desdictz lieux avecq telle dextérité et modestie, qu'il s'est acquis l'amictié, non seulement de tous ceulx qui luy ont veu exercer son estat, mais spécialement de ses supérieurs et maistres, si bien que ceulx du chapitre du dict Tournay, en recognoissance de ses services, l'ont pourveu d'une chanonie de leur dicte église, et l'ont adscript au nombre de leurs confrères.

Partant finalement, il mérite d'estre advancé à l'estat auquel il a pleu à Sa Mat^té l'appeller, comme ledict organiste at aussy advisé au grand aulmosnier de Sa dicte Magesté (1).

A la suite de ce certificat flatteur, tracé d'une plume toute flamande, venait cette constatation, écrite moins régulièrement :

Je subsigné, secrétaire d'Estat du Roy, certifie que m^e Michel de Bocq, organiste de Sa Mat^té, m'a délivré de mémoire. Faict en la ville de Mons, le vj^e jour d'aoust 1581.

LE VASSEUR (2).

Tous commentaires ici seraient superflus. L'installation de l'éminent musicien aura eu lieu, sans doute, peu après son arrivée à Madrid, vers la fin de 1581. D'après un état de la chapelle qu'il dirigea en 1584, Philippe Rogier est devenu « teniente » de l'établissement; Géry De Ghersem, qu'il avait emmené à Madrid, est absent de la liste ; Corneille Verdonck, toujours « moço de capilla, » figure parmi

(1) Archives générales de Simancas, *Estado*, *Flandes*, leg° 584.
(2) Même dépôt, même fonds.

les « officiales. » Des treize « cantorcillos, » six regagnent, le 3 novembre, la Flandre, pour les études que l'on sait [1]. En revanche, grâce à l'entremise intelligente de Michel De Bock, une récolte de douze autres enfants — de sept à douze ans – s'opère, en même temps qu'on recrute un organiste, en remplacement de Jehan d'Arras, décédé, et une basse-contre. Ces deux artistes, levés à Bois-le-Duc, s'appellaient, le premier, Louis Van Heymissen, le second, Jean Leeuwertz [2]. Ces recrues auront été dirigées sur Madrid, par les soins du dit « maistre Houssart. »

Le remplaçant de Michel De Bock, comme organiste, Jean d'Arras, n'a fourni qu'une carrière relativement courte. Delà la rareté des informations le concernant. Est-il permis, ainsi que nous l'avons tenté déjà pour un de ses homonymes, de le rattacher à l'œuvre de 1575 que l'on conserve de lui à Munich, et que cite Eitner ? Est-ce le même musicien que le duc de Parme attacha, en 1566, à son service [3] ? Bornons-nous à reproduire un simple souvenir de la gestion du maître en Espagne, à savoir une quittance autographe d'une somme de quatre-vingt mille cinq cent vingt maravédis, montant de ses gages du dernier trimestre de 1580; la forme de la signature *D'arras* pourra mener à quelque chose de décisif, un jour :

Dig, yo Juan D'arras, musico de tecla de Su Mag^d, que recevi del Sor Garcia de Loaisa ochenta mil y quynientos y veynte mrs, del extraordinari gasto, el primero de henero de mil y quynientos ay ochenta y uno, los quales confieso haver recebido en

(1) A l'Université de Douai, cette fois. Leurs noms ont déjà été donnés. Nicaise Housart fut chargé de les reconduire. *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 169.

(2) Voir une longue lettre de Philippe II, à ce sujet, parue dans la dite *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 170 et 171.

(3) Même ouvrage, t. VI, p. 162.

reales de estado, y por la verdad lo firme de mi nombre. Fecha en Madrid, a quatro de Abril 1581.

JUAN D'ARRAS.

Sur le dos du document : De Joan de Arras, musico de tecla, de 80 U 520 mrs le avieron recompensados, que son de gajes del tercio postrero de 80 U 520 (1).

Voici le texte de la nomenclature précitée :

Lista de los capellanes cantores y officiales de la capilla flamenca de Su Magestad, que sirven à los gajes de la casa de Borgonna, que han servido en este tercio postrero de este anno de 1584.

Garcia de Loaisa, lymosnero mayor. — Don Hernando Henriquez, sumiller. — George de la Hèle, maestro de la capilla. — Phelipe Rogier, tiniente de la capilla.

CAPELLANES. — Juan Moflin. — Everardo Paulino. — Luys Sougenet. — Engran Morguet. — Jacques Alardi. — Légier Ruet. — Joannes Muyswinkle. — Henriquez Hornkens.

CANTORES. — Adrian Couvenhoven. — Joan de Nalines. — Géri Marchant. — George Bontefleur. — Nicasio Housar. — Gillo du Clermotier. — Piere Tuleman. — Antonio Crock. — Juan Talva. — Baldewin Blondeau. — Jacobus Gérardi. — Pedro Cornet. — Antonio Nuffo. — Pieter Wauters. — Nicasio Choquel. Murió, à 12 del mes de Setiembre de 1584. - Cornelius de Opdam. — Stefanus Van Richoven. — Juan Huys. — Petrus Bartems. — Juan Garrite. — Stevan Henriquez. — Simon Mercenario. — Henrique Pottels. — Juan Pecqueur.

OFFICIALES. — Nicolas Bablincourt, maestro de latin de los niños. — Mathias Manot, moço del oratorio. — Isac Bertu, apuntador. — Gaspar Brebos [templador]. — Oratio Fabri, templador. — Juan De la Huerta, foriel. — Guillielmo Mudo, moço de capilla. — Cornelio Verdonck, moço de capilla. — Francisco de Mena.

(1) Collection Barbieri.

Mas treze cantorcillos. — Joanes Hamelin. — Daniel Van Roye. — Henricus Van Roye et Bibau. — Joanes Pontianus. — Laurentius Hamelin. — Joannes Kevers. — Petrus de Elst. — Jacobus Sem. — Joannes de Notere. — Michiel Spirinck. — Stefanus Bernardi. — Fredericus Winant. — Joannes Domine.

Partieronse los seis cantorcillos para Flandes, à 7 de Noviembre.

Garçia de Loaisa (1).

En 1585, George De la Hèle attacha son nom à une *jornada*, celle de Monzon, restée célèbre. En cette splendide réunion, où tout ce que l'Espagne comptait de dignitaires religieux et civils, notre maître fit retentir, par le personnel de la chapelle flamande placée sous ses ordres, de mélodieux cantiques dont « un motete, » écrit spécialement pour la solennité (2). L'itinéraire se fit par Saragosse et Barcelone; au retour, on passa par Valence, où probablement on arriva par voie de mer, et d'où l'on poursuivit la route jusqu'à Madrid par voie de terre. Une relation détaillée existe sur cette expédition mémorable. Elle émane d'un Flamand, Henri Cock, lequel était notaire apostolique et archer de la garde royale, escouade d'honneur où les Flamands prédominaient. La publication intégrale s'en fit, par intervention officielle, à Madrid, en 1876. Son titre porte : *Relacion del viaje hecho por Felipe II, en* 1585, *à Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock.* C'est le même écrivain qui rima la *Mantua Carpentana*, utilisée au début de ce volume. Après avoir énuméré et décrit tous les hauts personnages arrivés à Saragosse, à l'occasion de la visite de Philippe II, qui avait voulu que la cérémonie du mariage de *doña* Catherine,

(1) Archives du *Palacio real*, etc. Louis Souguenet et Jean Pecqueur moururent, durant cette période.

(2) Nous verrons plus loin quel était ce motet.

infante d'Espagne, avec Charles Emmanuel, duc de Savoye, s'y fit splendidement, l'auteur poursuit ainsi :

Con esta orden [1], vinieron hasta la puerta de la iglesia mayor, donde el Arçobispo vestido de pontifical estaba aguardando la venida de los novios, el cual haciendo su oficio, confirmó en faz de la Iglesia lo que entre el Duque y doña Catarina de Austria estaba conçertado, y los llevó delante del altar mayor, donde habiendo celebrado la misa, consiguieron la gracia de las benediciones de las bodas, siendo para ello padrinos el rey don Felipe de Austria y doña Isabel la infanta, segun la costumbre de la Iglesia Catolica Cantó entre tanto la capilla real un motete, que George De la Hele, maestre de la dicha capilla, habia compuesto para las dichas bodas. Los menestriles del Rey à veces, con suavísima musica, recreaban los coraçones de los que estaban en derredor. El organista ansimismo tocaba los organos, con docta mano, para dar contento à los que se hallaban presentes, y no se dexó de hacer cosa en la iglesia, que para tal solemnidad era conveniente [2].

Le virtuose qui toucha les orgues, d'une main savante, *con docta mano*, à la grande satisfaction des assistants, est fort probablement le même dont on vient de relater l'installation. Louis Van Heymissen était de Bois-le-Duc ou des environs. Rien encore sur cet artiste, qui soutient si brillamment la réputation de l'école d'orgue aux Pays-Bas. Les *Bouwsteenen* amsterdamois ne mentionnent pas même son nom. Quant aux ménestrels du roi, au nombre de dix-huit, et presque tous Espagnols, pensons-nous, ils enchantèrent, par leurs suaves accords, toute l'assemblée.

Ce n'était point une mince entreprise qu'une pérégrination pareille, vu les aspérités de la route et les imperfections des moyens de transport. Rien que pour les « muchachos »

(1) Les dames d'honneur de la duchesse d'Aveiro, en Portugal.
(2) Page 57 du livre précité.

et leurs bagages, il fallut, dans le trajet de Madrid à Saragosse, huit mulets traînant trois chariots :

El salario de tres carros con ocho mulas, en que vinieron los muchachos de la dicha capilla y su ropa, desde Madrid a esta ciudad, sobre siettecientos reales, que para el mismo effecto tiene recibider. Fecha en Çaragoça, a xxj de marco de 1585 años (1).

On parvint, avec tout l'attirail, à Barcelone, au mois de mai ; de là on atteignit Binefar, petite localité située à une lieue de Monzon, où l'on arriva en juillet, et qui était le lieu de réunion consacré pour les cortès d'Aragon et de Catalogne. Les chemins étaient tellement impraticables, que l'on dut adjoindre deux chariots à l'attirail de transport : « el salario de los cinco carros... desde partida de Çaragoço (2). »

Un état des chapelains et des chantres « que han servido en la jornada de Aragon, Cataluña, hasta llegar a esta villa de Monzon, en x de 7e 1585, » nous apprend que, dans la *jornada* susdite, se trouvèrent en présence les « capellanes de Castilla, » les « capellanes flamencos, » les « capellanes de la corona d'Aragon, » les « capellanes portuges... » etc. L'occasion était belle pour le déploiement majestueux des forces vocales et instrumentales néerlandaises, ayant à leur tête un artiste célèbre partout, George De la Hèle, et un artiste en train de conquérir sa haute renommée, Philippe Rogier, « teniente de maestro de capilla. » Joignez à ces deux individualités de la musique, Corneille Verdonck, alors encore « moço de capilla » et « official, » sans oublier Gaspard Brebos, indifféremment appelé « entonador del organo » et « templador. »

(1) Archives du *Palacio real*. État de paiement de la *casa real*.
(2) Même dépôt, etc.

Plusieurs décès sont à constater en 1585 : au 20 juillet, Légier Renet ; au 25 juillet, Gilles de Clermortier ; au 30 juillet, Pedro Tuleman (Puleman ?) ; au 12 août, Jacques Gerardi ; Jean de Nalines, en décembre 1585 ; Estevan Rythoven, au 15 septembre, Guillaume Mudo « del oratorio, » lequel « murio despues que salio Su Mag^d de Monçon en el Armuna. »

Vers la même date, l'ancien précepteur des *niños*, Jean Moflin, devenu chapelain-aumônier de la garde des archers de Philippe II, reçut, pour ses longs et loyaux services, un poste de retraite à l'abbaye de Saint-Winoc, sans doute en remplacement de George De la Hèle, qui perdit, par le mariage, ce lucratif bénéfice. Très-versé dans les sciences naturelles et mathématiques, il correspondait avec de nombreux lettrés de l'Espagne et des Pays-Bas, notamment avec Henri Cock, qui regretta vivement le départ de son ami et compatriote :

Dolui ego sepiùs D. Johannem Moflinum, tam cito nobis ereptum e faucibus (1),

et qui lui consacra une courte notice :

Juan Moflin, capellan y confesor de la guarda, el cual, habiendo servido fielmente muchos años, fue al fin nombrado por su Magesdad abad de Winoxberga, en la provincia de Flandres, donde se fué, dexando à Monzon, hombre marescedor de toda alabança y muy versado en todo genero de letras, mayormente en cosas naturales y mathemática (2).

Une nomenclature de la chapelle de Philippe II, de 1586, nous revèle les chantres et enfants de chœur nouvellement

(1) *Jornada de Taragona hecha por Felipe II, en* 1592, etc., p. 112.
(2) *Relacion del viaje*, etc., p. 95.

installés. Parmi les premiers, on remarque « Juan Carau, » qui va fournir divers membres à l'institution, et, parmi les derniers, se distingue Géry De Ghersem, une future illustration. Les uns et les autres arrivèrent à Madrid, le 28 juin 1586. Cette date est officielle. L'historien Catulle, invoqué dans *la Musique aux Pays-Bas* (1), dit à tort que De Ghersem fut emmené en Espagne par George De la Hèle, lorsque celui-ci fut appelé, par Philippe II, à diriger sa chapelle musicale.

Voici, du reste, l'état officiel de la chapelle de 1586 :

Lista de los capellanes cantores y officiales de la capilla flamenca de su Magestad que sirven à los gajes de la casa de Borgonna, que han servido en este terçio segondo desde anno de 1586.

Garcia de Loaisa, limosnero mayor. — Don Fernando Henriques, sumilier. — Don Juan de Navarra, sumilier. — Don Francisco de Lima, sumilier. — George De la Heele, maestro de la capilla.

Capellanes. — Engran Morguet. — Jacques Alardi. — Evrardo Paulino. — Henrique Hornkens. — Pedro Pantino. — Phelipe Rogier, teniente.

Los Capellanes nuebos. — Juan Bannet. — Adriaen Gous. — Claudio le Prestre. — Juan Halet.

Cantores. — Adrien Couvenhoven. — George Bontefleur. — Nicasio Houssart. — Antonio Crock. — Balduyn Blondeau. — Pedro Cornet. — Antonio Stuffo. — Pedro Vouters. — Cornelio de Obdam. — Juan Huys. — Pedro Bartem. — Juan Garite. — Estevan Henriques. — Simon Mercenaire. — Henrique Poteels, baxon. — Phelipe Couvenhoven.

Los Cantores nuebos. — Juan Carau. — Jacques du Molin. — Julian des Pretz. — Nicolas Hasnon. — Martin Buhet. — Inglebert Turlur. — Antonio Hocquet. — Henrique Bibau.

Officiales. — Nicolas Bablincourt, maestro de latin de los

(1) Tome IIe, page 5.

niños. — Juan de la Guerita, foriel. — Isaac Bertu, apontador. — Gaspard Brebos, templador. — Cornelio Verdonck, moço de capilla. — Juan Noter, moço de capilla. — Guillermo Bosquier, moço del oratorio. — Juan de Aguirre, ayuda de limosnas. Entró à servir, primero de Abril desde año de 1586.

Los Cantorcillos viejos. — Juan Ponciano. — Lorenço Hamelin. — Miguel Spierinck. — Estevan Bernardi. — Fredericus Winant. — Joannes Domine.

Los Cantorcillos nuebos. — Géry de Gersem. — Nicolas du Pont. — Mathieu Stomarin. — Juan de Cousin. — Juan du Fon. — Phelipe du Bois. — Mathieu Prévost. — Phelipe Coffin. — Juan Hubert. — Eustace Lambert. — Juan Karette. — Hermès le Poivre. — Jacques Becenan.

Los cappellanes y cantores nuevos entraron en Madrid, à 28 del mes de Junio deste presente año.

Garcia de Loaisa [1].

Henri Poteels, qualifié de « baxon, » est appelé, en 1586, dans les notes détachées qui accompagnent les rôles, « trombon, comme à Bruxelles. » C'est la première fois qu'une qualification instrumentale, hors l'orgue, apparaît ici. « Baxon » et « trombon » alternent indifféremment dans la suite.

Le chantre Juan Huys est, selon toute apparence, le « maestre Huis, » que l'on trouve cité, en 1570, comme « teniente » provisoire de la chapelle royale, en même temps que les « muchachos, » à l'occasion d'une distribution de robes de taffetas, ordonnée par Philippe II :

El Rey mandò, en setiembre de 1570, que se le diese à maestre Huis, teniente de la capilla, una ropa de tafetan, conforme a las que se dieron a los muchados de la capilla, el mes de agosto pasado [2].

[1] Archives du *Palacio real*, etc. Juan Gaerite reçut, l'année suivante, la prébende de Saint-Pierre à Anderlecht.

[2] Voy. plus haut, p. 92.

Guillaume Bosquier, enfant de l'oratoire, est admis le 1er avril ; six « cantorcillos » regagnent les Pays-Bas : Juan Pontiano, Lorenzo Hamelin, Miguel Spierinck, Stévan Bernardi, Fredericus Winant et Joannes Domini. Ils sont remplacés par quatorze autres soprani, dont un mourut en route :

Mas catorse cantorcillos, que vinieron de Flandes, se han de contar, desde principio deste año de 1586. Uno de los dichos cantorcillos murio, à 16 de marco deste presente año (1).

Les noms des treize enfants demeurés debout, figurent dans la liste reproduite quelques lignes plus haut. Une nouvelle disette de soprani se fit sentir, à Madrid, en 1589, et, à la date du 13 septembre, on donna l'ordre d'y pourvoir promptement (2). C'était, sans doute, lors de l'avènement de Philippe Rogier à la maîtrise de la chapelle royale. Mais, n'anticipons point sur la succession chronologique des faits.

Fétis, d'après des communications particulières à lui faites, place la date de la mort de De la Hèle à la fin du 1590 ou au commencement de 1591. Cette information ne saurait résister à la production de documents officiels constatant que le décès de l'illustre maître eut lieu entre le 17 juin 1586 et le 19 février 1587.

D'abord, George De la Hèle, sur *Las cartas de pago de los distribuciones y crecimiento de faltas de los capellanes y cantores y otros oficiales y criados de la capilla de S. M. desde* 1° *de abril de* 1586, *hasta fin de junio del mismo año*, fait défaut, et la signature de réception est confiée à Everardo Paulino, « su testamentario. » Cela provient, comme le verra, de ce que le célèbre musicien était sérieusement malade et confiné dans son lit (3) :

(1) Rôles de la *Casa real*, fonds du *Palacio real*, etc.
(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 172.
(3) L'infirmité ne datait pas de longtemps, vu que, pendant le mois

En Madrid, a 19 de Mayo de 1586 años, se dieron y pagaron a Jorge De la Heele, maestro de la capilla de Su Mag^d, 7212 mrs, que tuvo de aver de las distribuciones y crescimiento de faltas, conforme la certificaçion de Garçia de Loaisa, su limosnero mayor, desde primero de abril deste presente año de 1586, fasta fin de junio, del los quales le pago el pagador Juan Duron de Figueroa, y por el Juan de Prado, y cobrolos el licenciado Eberardo Paulino, capellan de Su Mag^d, su testamentario, y firmolo de su nombre firmado. EVERARDO PAULINO (1).

Puis, le préambule d'une transcription partielle du testament de George De la Hèle nous apprend que, non-seulement Bernardino Paulino fut l'exécuteur des dernières volontés du maître, mais que celui-ci, à la date du 19 février 1587, avait cessé de vivre : « maestro que fue de la capilla de Su Mag^d ya difunto. »

Enfin, les arrérages de paiement des émoluments du « difunto maestro » étaient encore réclamés, par ses ayant-droit, au mois de février 1589. L'extrait suivant en fait foi :

EL REY.

Don Pedro Mexià de Jouar, caballero de la orden de Santiago de mi conséjo de hacienda, y contador de la contaduria mayor della y de la diha orden de Santiago, pagador de los descargos del Rey, mi señor que aya gloria ; yo os mando que de qualesquier maravedis que an entrado ò entraven en el avea de tres

de décembre 1585, où décéda Juan de Nalines, chantre de Philippe II, le maître néerlandais fut choisi, par le moribond, comme l'un de ses exécuteurs testamentaires « por sus albaceas y testamentarios. » Archives de Simancas, *casa real*, leg° n° 51. Ce n'est point au grand âge du musicien qu'il y a lieu d'attribuer la maladie mortelle dont il était atteint. On a vu, plus haut, qu'il a dû naître vers 1550. Il n'avait donc tout au plus que trente-cinq ans.

(1) Archives générales de Simancas, *casa real*, leg° 51.

llaves que tenen en vuestro poder, junto con una llave della donde se recoge el dinero para la paga de los dichos descargos, deis y pagueis luego à la persona ò personas que por recados bastantes os constase ser herederos legitimos de Jorge de la Hele, difunto, maestro de capilla que fue de Su Mag^d^, ò à quien su poder tubière doce mil y ciento maravedis, que con acuerdo de los testamentarios de Su Mag^d^ les mando librar en vos, y se quedaron debiendo al dicho Jorge de la Hele, de sus gages hasta fin de Abril del año de mil y quinientos y ochenta y ocho, como parece por una relacion que dieron firmada de sus nombres, Joan Despina y Ramiro de Çabalça, contador y grafiel de la Reyna Doña Margarita, mi muy cara y muy amada muger... Fecha en Madrid, à diez y seis de hebrero de mil y seiscientos y nueve años. Jo EL REY — por mandado del Rey, nuestro señor, FRANCISCO GONÇALEZ DE HEREDIA [1].

Le testament d'un artiste de la valeur de George De la Hèle ne saurait être laissé inaperçu. Dans des documents de ce genre, l'homme moral se dépeint complètement, outre que la généalogie y voit mainte information à glaner, et que la biographie y trouve largement son compte, ne fût-ce que pour les relations que le maître avait avec ses confrères et ses compatriotes. Le fragment que le lecteur va avoir sous les yeux, appelle naturellement quelques commentaires :

1° George De la Hèle est fils légitime de Pierre De la Hèle et de Anne Van Scuteputte, tous deux « veçinos que fueron de la ciudad de Enberes, en los estados de Flandes, » c'est-à-dire autrefois domiciliés — ou mieux originaires — de la cité d'Anvers, dans les États de Flandres. On a déjà constaté que la mère et les deux sœurs de Guillaume De la

[1] Archives du *Palacio real*, etc., fonds de la *casa real*, liasse intitulée : *Legajo de emplios;* lettre M.

Hèle, un parent peut-être de notre personnage, habitaient Anvers en 1588 (1).

2° Il était réduit à garder le lit, à l'époque où le testament fut rédigé, par suite d'infirmités graves.

3° Ce que le certificat de 1581 dit de ses « vertus, » il le justifie ici en affirmant, au début de son testament, sa foi catholique, et en invoquant, « la Sainte-Trinité, sa Mère la Sainte Église, la Sainte Vierge, son patron tutélaire Saint George, et sa patronne artistique Sainte-Cécile. »

4° Il nomme pour ses exécuteurs testamentaires : Madelaine Guabaelaraoen (?), sa femme — on sait déjà qu'il perdit, en se mariant, vers 1585, le bénéfice lucratif de l'abbaye de Saint-Winoc (2), — le licencié Pateino, Nicolas Bablincourt, maître de latin des enfants de la chapelle de Philippe II, et Henri de Malcot, attaché à la dite chapelle.

5° Au cas où il y aurait un passif à liquider, il leur donne pleine autorisation de faire vendre ses biens jusqu'à concurrence de la dette.

6° Il révoque tous testaments et codicilles, antérieurs à la présente manifestation de sa dernière volonté, ce qu'explique le fait de son récent mariage.

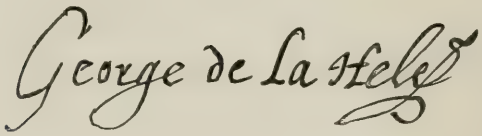
7° Il appelle, comme témoins de l'acte, conclu et signé à Madrid le 16 juin 1586 : Adrien Van der Heiden, Juan Verhagen, Juan Notere, Michel Spierinck, Juan de Bargas et Diego Martinez, tous attachés à la cour royale.

La signature autographe du maître précède celle de l'écrivain public, Gaspard Testa. Nous y substituons, en

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 156. A cette page et aux suivantes, sont reproduites diverses pièces touchant notre éminent musicien.

(2) Même livre, mêmes tome et page.

fac-simile, le seing manuel apposé, en 1585, sur une simple quittance, comme plus net et plus régulier :



Voici la copie partielle du testament analysé :

DISPOSICION TESTAMENTARIA DE JORGE DE LA HELE, MAESTRO DE CAPILLA DE S. M., FHA EN MADRID, A 16 DE JUNIO DE 1586.

PETIÇION. — Berardo Paulino, capellan del Rey nuestro señor, testamentario de Jorge de la Hele, maestro que fue de la capilla de Su Mg^d^, ya difunto, digo que en çierto pleyto que ante Vuestra Merced trata Enrique de Malcot, mercador, contra los bienes del dicho difunto, esta presentado el testamento del dicho Jorge de la Hele, por el qual consta y parece averme dijado por tal su testamentario, como por el consta que pasa ante Gaspar Testa, escrivano del numero de esta villa, y porque tengo nezesidad de un treslado de la clausula de testamentario, para usar della como me convenga, pido y suplico a V. Merçed mande al presente escrinano, ante quien pasa el dicho pleyto, donde esta presentado el dicho testamento, me de el treslado de la dicha clausula, con cabeza y pie del dicho testamento, signado y en manera que aya fee, int rponiendo V. Merced a ello su autoridad y decreto judicial, sobre que pido justiçia y para ello, etc. — EBERARD PAULINO.

AUTO. — En la villa de Madrid, a diez y ocho de hebrero de mill y quinientos y ochenta y siete años, ante el doctor Liebana, tiniente de corregidor de esta villa, y por ante mi, Rodrigo de Bera, escrivano del Rey, nuestro señor, y del numero de esta villa y su tiena, se presento la petiçion de suso.

E vista por Su Merced, mando a mi el escrivano le de el tres-

lado de la clausula que por la dicha petiçion pide, con cabeza e pie del dicho testamento, signado y enforma a lo qual interpuso su autoridad y decreto judicial, en quanto ha lugar de derecho y asi lo proveyo y mando — el dotor LIEBANA — ante mi RODRIGO DE BERA.

E yo, el dicho Rodrigo de Bera, escrivano, en cumplimiento de lo mandado por el dicho tiniente, yze sacar y saque un treslado de la dicha clausula, con cabeza y pie del dicho testamento, el qual esta presentado en el dicho pleyto, que ante mi pasa, que su tenor es el siguiente :

CABEZA DEL TESTAMENTO. — In Dei nomine amen. Conoçida cosa sea a todos los que la presente escriptura de testamento y ultima voluntad, vieren y oyeren, como yo, Jorge de la Hele, maestro de capilla del Rey don Felipe, nuestro señor, estante e residente en su corte y serviçio, y jo, legitimo de Pedro de la Hele, difunto que aya gloria, y de Ana Ban Scuteput, mis padre e madre, veçinos que fueran de la ciudad de Enberes, que es en los estados de Flandes, estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios Nuestro Señor fue servido de mi dar, pero en mi buen seso e juizio natural, conoziendo lo que veo y entendiendo lo que me dizen creyendo, como firmemente creo en la Santisima Trinidad, Padre, Hjo y Espiritu Santo, tres personas y un solo Dios verdadera, que bive e reyna por siempre sin fin, y entodo aquello que tiene e cree la Madre Santa Yglesia de Roma, otorgo e conozco que ago e hordeno este mi testamento e postrimera voluntad a serbiçio de Dios, Nuestro Señor, e de su bendita Madre, Nuestra Señora Santa Maria, a quien e tenido y tengo por mi Señora y Abogada, juntamente con el glorioso San Jorge, señora Santa Cecilia, a quien suplico intercedan por mi con mi señor Jesu-Christo, me quiera perdonar y llevar a su Santa Gloria, e para bien de mi anima en la forma e manera siguiente :

CLAUSULA. — Y para cumplir y executar este mi testamento, e las mandas e legatos en el contenidas, dexo e nombro por mis albaceas a Madalena Guabaelaraoen, mi esposa e muger, y a el licenciado Ebrardo Pablino, y Niculas Bablincur, y a Enrique de Malcot, de la capilla de Su Mg^d^, a los quales y a cada uno dellos

por sy insolidum, doy poder cumplido, para que entren en mis bienes, e tomen los que bastaren, e los bendan e rematen en almoneda, e fuera de ella, et de su valor cunplan e paguen este mi testamento e lo en el contenido.

Pie. — Y reboco y anulo, y doy por ninguno e de ningun valor y efecto, todos otros e qualesquier testamento o testamentos, mandas o cobdiçilios, que antes de este aya hecho e otorgado por escrito o de palabra, que quiero que no valgan ni hagan fee en juizio ni fuera del salvo este que al presente ayo y otorgo que quiero que valga por mi testamento, y sino por mi cobdiçilo e por mi ultima e postrimera voluntad o en aquella via e forma que mejor a lugar de derecho en firmeza, de lo qual lo otorgue ansi ante el escrivano publico y testigos ynfraescritos, que fue fecha y otorgada en la villa de Madrid, a diez y seis dias del mes de Junio año del Señor de mill y quinientos y ochenta y seis años, testigos vogados y llamados que fueren presentes a lo que dicho es, Adrian Funderheiden, y Juan Beraguen, y Juan de Notre, y Miguel Spierinck, e Juan de Bargas, e Diego Martinez, segura estantes en esta corte, y el dicho otorgante que yo, el dicho escribano conozea, lo firmo de su nombre, y ansi mismo lo firmaron tres de los dichos testigos, en el registro de esta carta, Jeorge de la Hele, Juan de Notere, Miguel Spierinck, por testigo Diego Martinez, paso ante mi Gaspar Testa, escribano, e yo Gaspar Testa, escribano publico, uno delos del numero de esta villa de Madrid e su tiena por Su Magestad, presente fui a lo que dicho es, e lo fize escrebir e signe de mi signo, en testimanio de verdad.

El qual dicho traslado va fielmente sacado, cierto y verdadero, yse corrigio y concerto con el dicho testamento original, en la villa de Madrid, a diez y nuebe dias del mes de hebrero de mill e quinientos y ochenta y siete años, siendo testigos a lo ben corregir y concertar, Francisco de Santiago, y Santiago Fernandez, y Domingo Garçia, estantes en Madrid...

Yo, el dicho Rodrigo de Bera, escribano del Rey, mi señor, e publico del numero de la villa de Madrid e su tiena, presente fui

a lo que de mi se haze minçion, y lo signe, en testimonio de verdad, Rodrigo de Bera, escribano (1).

Le talent musical de De la Hèle s'est manifesté, d'une façon supérieure, au rapport de l'organiste De Bock, dans l'enseignement des *niños* et dans la direction des ensembles choraux (2). Il a brillé également dans la composition, et, sous ce rapport, nous n'avons point à nous en rapporter aux témoignages contemporains, celui de Catulle, par exemple, qui lui assigne une habileté extrême, tant comme auteur de messes et de motets, qu'à titre de compositeur de *villancicos* (3). Nous sommes en possession des pièces probantes, c'est-à-dire des œuvres mêmes de l'artiste. Il ne sera pas inutile, pour leur bibliographie, de laisser suivre ici certains documents, qui, tout en nous initiant au répertoire de la chapelle royale de Madrid, énumèrent quelques productions de De la Hèle, vraisemblablement restées manuscrites, mais, en tout cas, précieuses pour caractériser l'activité et la diversité de son génie. La calligraphie musicale, dont l'histoire est encore à retracer, trouvera ici un renfort nouveau, fourni par l'*apuntador* officiel Isaac Bertout.

La part des copies musicales qui se firent, à l'arrivée de De la Hèle, sans doute d'après les ordres de son prédécesseur, Gérard De Turnhout, se borne à un *Te lucis terminum* et à un *Pange lingua*. Le reste, exécuté en 1582 et 1583, est plus considérable, et peut être attribué provisoirement — sauf ce qui appartient au premier *tercio* de 1585, qui est dûment de lui — à De la Hèle lui-même :

En el año 1581 se ha gastado, por el servicio de la capilla de Su Mag^d, por mandado del maestro de la capilla, en papel de

(1) Archives générales de Simancas, *casa real*, leg° 51.
(2) Voy., au début de ce chapitre, les certificats octroyés à ce sujet.
(3) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 5. Il y a à glaner, en cet endroit, mainte particularité concernant De la Hèle.

marca mayor: Te lucis ante terminum, en puncto quadrado grande de pliegos, 4 reales.

Item, Pange lingua, en puncto pequeño, ocho pliegos, para el die de la procession del Sanctissimo Sacramento, que montan, 12 reales.

En el año de 1582, por mandado de maestro George de la Hele, maestro de la capilla de Su Mag^{d}, en papel de marca, para escrivir: Magnum nomen Domini Emanuel, en puncto pequeno, a 6, tres pliegos, 4 reales, 17 mar.

Item, Lumen ad revelationem, por la Benediction de las Velas, en puncto quadrado grande, tres pliegos, 6 reales.

Item, aver escrito tres Lamentationes, en puncto pequeño, ocho pliegos, en el Semana Sancta, 12 reales.

Item, assi los villancicos de la Natividad y maytines de los Reyes, Lhora Dios como hombre, en puncto pequeno, a 7, tres pliegos y media, 5 reales, 8 mar.

Item, Grande amor que se deve al pastor, en puncto pequeno, a cinco, dos pliegos y media, 3 reales, 26 mar.

Item, Un pobre pastoriçico, en puncto pequeño, a quatro, dos pliegos, 3 reales.

Item, Tres Reys buscan, a tres, en puncto pequeño, a 6, tres pliegos, 4 reales, 17 mar.

En el año de 1583, se ha gastado por el servicio de la capllla de Su Mag^{d}, por mandado del maestro de la capilla, en papel de marca mayor, para escrivir: Pange lingua, en puncto pequeño, ocho pliegos, 12 reales.

Item, una missa a 6 voces, sobre: Vous huys sont-ilz tous fermez, en puncto pequeño, doze pliegos, 18 reales.

Item, un Credo a ocho vozes, en puncto quadrado grande, onçe pliegos, 22 reales.

Item, los villancicos de la Natividad y maytines de los Reyes, Que hermosa es la donzella, en puncto pequeño, a 6 tres pliegos, 4 reales, 17 mar.

Item, O Virgen es clarecida, en puncto pequeño, a cinco, dos pliegos y medio, 3 reales, 26 m.

Item, La tierra se esta gozando, en puncto pequeño, a cinco, dos pliegos y media, 3 reales, 26 m.

Item, Oyd oyd una cosa, en puncto pequeño, a cinco, dos pliegos y media, 3 reales, 26 m.

Item, Pees que tal hijo tenies, en puncto pequeño, a cinco, dos pliegos y medio, 3 reales, 26 m.

Item, Preciosa Reyna, en puncto pequeño, a cinco, dos pliegos y media, 3 reales, 26 m.

Item, Oy pario una gran Señora, en puncto pequeño, a cinco, dos pliegos y medio, 3 reales, 26 m.

Monta 225 reales y tres maravedis.

Todo lo que aqui esta apuntado, desde el primer del mes de deciembre del año de 1582. Digo yo, George de la Hèle, maestro de la capilla real de Su Mag^d^, que lo hize apuntar al apuntador de la dicha capilla, por ser cosas necessarias para el servicio de Su Mag^d^, y assi los tengo todos guardadas en la dicha capilla.

Otro si todo lo que el dicho apuntador refiere aver apuntado, por mandado del maestro Gerardo Turnhout, mi predicessor, hallo en diversos libros de la dicha capilla, y porque es verdad, lo firme de mi nombre, a 30 dias de agosto de 1584.

George De la Hèle.

Garcia de Loaisa [1].

En 1584, on mit à la copie des messes de Clemens *non papa*, de Morales, etc., ainsi que des *villancicos*, que nous présumons, jusqu'à nouvel ordre, émaner de notre musicien :

Año 1584. — Lo que gasto, para el servicio de la capilla de Su Mag^d^, Isaac Bertu, apuntador de la dicha capilla, por mandado del dicho maestro George de la Hele, del año de 1584, el tercio 2° y tercio postero del año de 84, cada pliego en puncto quadrado grande, dos reales, y cada pliego en puncto pequeño, un real y medio.

El tercio 2° del año 1584, mayo. — Primeramente, en el año

[1] Collection Barbieri.

de 1584, he escrito, en papel de marca mayor, la missa : Ecce quam bonum, a 5, de Clemens non papa, en puncto quadrado grande, 37 pliegos, a dos reales cada pliego, que montan reales 74.

Junio. — Item, aver escrito, en papel de marca mayor, la missa de : Caro mea, a 5, de Clemens non papa, en puncto quadrado grande, 42 pliegos, que montan reales 84.

Julio. — Item, aver escrito, en papel de marca mayor, la missa de Pastores : Quidnam vidistis, a 5, de Clemens non papa, en puncto quadrado grande, de 43 pliegos, que montan reales 86.

Augusto. — Item, aver escrito, en papel de marca mayor, la missa de Lhom̃e armez, a 5, de Morales, en puncto quadrado grande, 43 pliegos, que monta reales 86.

Tercio postero del ano de 84, septiembre. — Item, aver escrito, en papel de marca mayor, la missa de : Si bona suscepimus, à 6, de Morales, en puncto quadrado grande, 52 pliegos, que montan reales 104.

Item, he pagado para inquadernar estas cinco missas, reales 88.

Octubre. — Item, aver escrito y remediado ocho dias, en el libro de missas, numero 27, que montan reales 32.

Item, aver escrito, en el libro de Psalmos, en canto llano : Per signum crucis, Sancta Maria sucurre miseris, Petrus apostolus, O beate Jacobe, Da pacem Domine, In manus tuas Domine, Beata Mater et intacta Virgo, 4 pliegos, que montan reales 8.

Item, aver escrito, en papel de marca mayor, en el libro de faubordon, en puncto quadrado grande, 27 pliegos, y aver puesto siete pliegos de papel de marca mayor puntado, y aver remediado en el dicho libro, que montan r. 64.

Deciembre. — Item, los villancicos de la Natividad y de los Reyes, que he escrito en puncto pequeño, el postrero tercio del año de 84, por mandado del dicho maestro de la dicha capilla, maestro George de la Hèle.

A 5, O que bien carillo, reales 3, mar. 25, blanca 1.— A 5, O que divino mocuelo, reales 3, m. 25, bl. 1. — A 5, O que pobre y rico niño, real. 3, m. 25, bl. 1. — A 5, Muera el qã Dios a ofen, real. 3, m. 25, bl. 1. — A 5, O que pobre y rico niño, real. 3, m. 25, bl. 1. — A 5, A media noche, real. 3, m. 25, bl. 1. — A 6, O que divino

mocuelo, real, 4, m. 17. — A 6, Piño Dios que llorays, real. 4, m. 17. — A 6, La mas bella, real. 4, m. 17. — A 4, O que pobre y rico niño, real. 3. — A 8, Zaga les aveis notado, real. 6. — A 8, Di que viste a noche Juan, real. 6. — A 8, Niño Rey de los cielos, real. 6. — A 8, Quando nasceis mi Dios, real. 6. — A 8, Esta Reyna quien es, real. 6. — A 8, La mas hermosa, real. 6. — A 8, A la gala, real. 6.

Soma de todo lo que esta aqui contenido ; monta 707 reales.

George De la Hèle.

Garcia de Loaisa (1).

En 1585, où se tint la *jornada* précitée, s'offrent plusieurs motets appartenant réellement au maître, dont deux transcrits à Saragosse : Un *Credo*, à 8 voix, un motet *In illo tempore*, à 8 voix ; deux *Kyrie* pascaux, à 5 et à 6 voix ; deux *Passiones*, à 4 voix ; deux *Lamentationes*, à 5 et à 6 voix ; un motet *Domine tu michi lavas pedes*, à 8 voix ; un motet *Egredientem*, à 4 voix :

Año 1585. — Lo que gasto, para el servicio de la capilla real de Su Mag^d, Isaac Bertu, apuntador de la dicha capilla, por mandado de dicho señor maestro de la capilla real, maestro George de la Hele, del año de 1585, el tercio primero del año de 85, cada pliego en puncto quadrado grande, dos reales, y cada pliego en puncto mediano, un real y 17 maravedis.

El tercio primero del año 1585. Enero. — Primeramente, en el año de 1585, he escrito, en papel de marca mayor, un Credo a ocho vozes, del señor maestro de capilla, ocho pliegos, en puncto mediano, que montan reales 12.

Março en Çaragoça. — Item, aver escrito, en papel de marca mayor, un mottete a ocho vozes : In illo tempore accesserunt ad Jesum, ocho pliegos en puncto mediano, que montan reales 12.

Item, aver escrito, en Çaragoça, dos Kyries pascali, en papel

(1) Collection Barbieri.

de marca mayor, el uno a cinco, y lotra a seys vozes, en puncto mediano, onze pliegos entrambas, que montan reales 16 y 17 mar.

Abvril. — Item, aver escrito dos Passiones, a quatros, en poblet, del señor maestro de la capilla, en puncto mediano, veinte pliegos, para la Semana Sancta, que montan reales 30.

Item, aver escrito dos Lamentationes de Hieremie prophete, el uno a 5 vozes, y lotra a ocho vozes, del señor maestro de la capilla, en puncto mediano, 13 pliegos, que montan entrambas real. 19 y 17 mar.

Item, aver escrito, en poblet, un motete a ocho vozes : Domine tu michi lavas pedes, del señor maestro de la capilla, en puncto mediano, ocho pliegos, que montan real. 12.

Item, aver escrito 14 pliegos de canto llano, por la Passion, en poblet, en puncto mediano, que montan real. 21.

Item, aver escrito en poblet, un Egredientem, a quatro vozes, del señor maestro de capilla, en puncto mediano, quatro pliegos, que montan real. 6.

Sōma de todo lo que esta aqui contenido, montan 129 reales.

George De la Hèle.

Garcia de Loaisa [1].

En 1586, au premier tiers, outre des *Lamentationes* pour la Semaine Sainte, certainement de notre artiste, une part est faite aux compositeurs qui brillèrent contemporainement avec lui : Clemens *non papa*, Palestrina, Guerrero et Morales :

Año 1586. — Lo que gasto, para el servicio de la capilla de Su Mag^d, Isaac Bertu, apuntador de dicha capilla, por mandado del dicho señor maestro de la capilla, maestro George de la Hele, del año de 1586, el tercio primero del año de 86, cada pliego, en puncto cuadrado grande, dos reales, y cada pliego, en puncto pequeño, un real y 17 maravedis.

El tercio primero del año 1586. Januario. — Primeramente,

[1] Collection Barbieri.

en el año 1586, he escrito, en papel de marca mayor, una missa de Misericorde, a quatro, de Clemens non papa, en puncto quadrado grande, treinta y dos, que montan real. 64.

Februario. — Item, para aver escrito una missa, a cinco vozes, de Johannes Palestrina, en puncto quadrado grande, quarenta y siete pliegos, que montan reales 94.

Março. — Item, para aver escrito la missa de Sancta et Immaculata, de Guerrero, quarenta y seis pliegos, en puncto quadrado, que montan real. 92.

Abvril. — Item, para aver escrito la missa de Mille regretz, de Morales, en puncto quadrado grande, cinquenta y un pliegos, en papel de marca mayor, que montan real. 102.

Abvril. — Item, para aver escrito dos Lamentaciones, en puncto mediano, dies pliegos de papel de marca mayor, para la Semana Sancta, que montan real. 15.

Soma de todo lo que esta aqui contenido, montan 367 reales [1].

George De la Hèle.

Garcia de Loaisa.

Enfin, au deuxième tiers de 1586, apparaissent encore Morales et Clemens *non papa*, et, pour la première fois, De Manchicourt, avec un *Requiem* à cinq voix.

Año 1586, el tercio segundo. — Lo que gasto, para el servicio de la capilla de Su Mag^d, Isaac Bertu, apuntador de la dicha capilla, por mandado del dicho señor maestro de la capilla, maestro George De la Hèle, del año de 1586, el tercio segundo del año 86, cada pliego en puncto quadrado grande, dos reales, y cada uno pliego en puncto pequeno, un real y 17 maravedis.

El tercio segundo del año 1586. Mayo. — Primeramente, en el año de 1586, he escrito, en papel de marca mayor, en puncto quadrado grande, la missa de Quem dicunt homines, à 5 vozes, de Christophorus Morales, 52 pliegos, que montan reales 104

(1) Collection Barbieri.

Ici trois articles de réparations effectuées à des livres désignés seulement par leur numéro.

Item, por aver escrito la misa de Benedicta es celorum Regina, à 4, de Christophorus Morales, en puncto quadrado grande, 39 pliegos, que montan reales 78.

Item, por aver escrito una missa de Requiem, à 5, de Manchicourt, en puncto quadrado grande, 42 pliegos, que montan reales 84.

Item, por aver escrito la missa de Requiem, à 4, de Clemens non papa, en puncto quadrado grande, que montan reales 78.

Item, por aver escrito un Ne recorderis, à 6, en puncto quadrado grande, 7 pliegos, que montan reales 14.

Soma de todo lo que esta aqui contenido, montan 426 reales (1).

GEORGE DE LA HÈLE.

GARCIA DE LOAISA.

Isaac Bertout était Néerlandais, et un parent apparemment de Jehan Bertout, chantre de la chapelle. Les nombreuses transcriptions qui lui furent confiées, révèlent, de sa part, autant d'habileté que d'activité dans ses fonctions de calligraphe musical. C'est un nom de plus à joindre à tous ceux de sa spécialité qui se sont distingués sur le sol ibérique. On sait que les compositeurs livraient leur manuscrit, criblé parfois de corrections, à ces artistes expérimentés. De là la rareté des œuvres autographes anciennes.

Les ouvrages imprimés de De la Hèle sont décrits par divers bibliographes spéciaux, et notamment par M Eitner.

Un vrai monument de typographie musicale lui fut élevé par le célèbre Christophe Plantin, où l'artiste, comme le dit très-bien un bibliographe, se surpassa en quelque sorte lui-même (2). Le musicien était attaché alors à la direction

(1) Collection Barbieri.

(2) Voy. pour la description de ce volume remarquablement ordonné:

de la maîtrise de la cathédrale de Tournai. A en juger par l'engagement écrit qu'il contracta, le 21 août, envers l'éditeur, De la Hèle devait acheter à Plantin quarante exemplaires de son œuvre. Cette convention si onéreuse n'enrichit point le typographe, à en croire le passage d'une lettre en latin adressée, par le dit typographe, à Gabriel de Cayas, secrétaire d'Etat à Madrid, et où il avoue avoir vendu, au prix de revient, les exemplaires du merveilleux ouvrage, et en garder encore en magasin environ treize cents ([1]). De la Hèle y est nommé : « Ecclesiæ Tournacensis Archiphonos. » L'impression d'un grand *Antiphonarium* et de cinquante mille missels, de formes variées, avait été préparée, puis abandonnée, faute de ressources. Le papier qu'on y destinait, fut employé à la confection de ce colossal ouvrage. Un fragment de cette lettre, reproduit ici le plus exactement possible, en témoigne dûment :

ILLUSTRI ADMODUM VIRO DOMINO GABRIELI ÇAYA, CHRISTOPHORUS PLANTINUS.

S. P. D.

Postquam tuas, vir admodum illustris, 4 augusti Madriti datas, Lutetiæ a Domini Jacobo Maldonato accepissem, eique responsum uti tum poteram meum tibi mittendum tradidissem, huc tandem redii, partim ut ea quæ illic non poteram tibi quemadmodum petebas, et in ipso meo responso pollicebar ex libris nostrarum rationum descripta mitterem, partim ut alia curanela pro virili curarem ; primo itaque loco exemplar articuli ex responso ad litteras R^mi D. Segobiensis misso de sumptibus tum a me factis

Annales plantiniennes, de DE BACKER et RUELENS, *Biographie de Plantin*, de MAX ROOSES, et *Typographie musicale dans les Pays-Bas*, de GOOVAERTS.

([1]) Archives de Simancas, *Estado*, leg° 583.

ad impressionem Antiphonarii magni iterum descripsi, quibus subnexui quos postea feci et quos præterea sumptus fecerim in illis præparandis quæ necessaria erant ad inchoandas impressiones quinquaginta milium Misalium variis formis, sicuti ad me scriptum fuerat et a D. Hieronimo de Soto tum in ea re Institori Regio verbi confirmatum necessario per me imprimenda esse continua opera.

Ex illo papyro preparata pro impressione Antiphonarii, aliquot rismas impendi ad impressionem Missarum musicalium nuper ex nostra Typographia prodierunt dedicatæ Regiæ Catholicæ Majestati, per M. Georgium De la Hèle, Ecclesiæ Tornacensis Archiphonos, cum aliquot rursus egestate coactus, ipsis mercatoribus vendidi a quibus eam emeram, restant mihi adhuc circiter 1300 rismæ.

Ex 23 prælis quæ habebam, vendidi septem, e quibus 500 plus minus florenos accepi, restant adhuc mihi XVI optima cum omnibus punsionibus, matricibus, figuris æneis et ligneis atque fuzionibus, ad quæ omnia vix aliquot viri toto mense integro numerare quæ numeranda et appendere que ponderanda essent sufficerent, tanta tamque varia est illorum copia. Ea vero jam sunt plurimum ociosa dificultate siquidem pecuniaria coactus, oportuit me novem ex dictis prælis cum aliis plurimis typographicis instrumentis extra ædes collocare, quod jam non possem esse solvendo conductioni domûs quam susceperam ad impressiones supra memoratas prosequendum (1).

Un exemplaire de cette pyramidale publication, ou un autre, appartenant aux cinquante mille missels dont il est fait mention, passa, le 2 mars 1583, à la cathédrale de Tolède, pour y être employé « al serviçio del coro, » à ce que nous apprennent les pièces relatives à cette livraison, et d'où nous extrayons seulement ces lignes :

Suplicó a V. M. sea servido de mandar a librar ciento y trente

(1) Archives générales de Simancas, *Estado*, legº 583.

(sic) dos reales, por el libro de canto de organo que para esta santa Yglesia (de Toledo) se ha embiado ; el qual compuso el señor George de la Hèle, maestro de capilla de Su Magesdad, impreso por Plantyn, en papel de marqua mayor [1].

Ceci nous amène à la période glorieuse où Christophe Plantin, nommé achitypographe de Philippe II, lança en Espagne une foule d'impressions musicales, telles que missels, antiphonaires, psautiers, graduels, etc.

Cette phase brillante mériterait d'être traitée sérieusement à part. Nous ne pouvons toutefois nous dispenser de l'effleurer, en passant, à cause de l'extrême influence qui la marqua, pour la typographie de la musique elle-même, et pour les œuvres qu'elle fit circuler dans le grand mouvement musical néerlandais au-delà les Pyrénées.

Les premières relations que Plantin noua avec l'Espagne, datent de 1566, où le maître soumit, au secrétaire de Philippe II, le spécimen d'une bible en quatre langues. Le célèbre Arias Montanus s'étant interposé, parvint à négocier cette sérieuse affaire en Espagne même, et à y intéresser Philippe II, au point de l'inciter à parcourir chaque feuille, au fur et à mesure du tirage de l'œuvre. Malheureusement, les ressources du trésor, vouées aux nécessités d'un autre ordre, ne furent dépensées, par le souverain, que d'une façon très-parcimonieuse, et Plantin, obligé de parer aux dépenses d'un appareil typographique extraordinaire, s'endetta rapidement et se vit bientôt en face d'un vrai désastre.

Le premier envoi de livres, à l'adresse du roi d'Espagne, partit d'Anvers en 1571. Les *Offices de la Vierge*, imprimés en 1568, portent pourtant l'indication : « Pro Ioanne ab Hispania. »

[1] Archives dites « de la obra y fabrica de la catedral de Toledo, » leg° 10, et Collection Barbieri.

Une période plus glorieuse et plus lucrative s'offrit à l'imprimeur anversois, grâce à l'entreprise des livres liturgiques. Le cardinal de Granvelle, alors vice-roi de Naples [1], et le savant Montanus, dont l'influence était énorme, intervinrent efficacement. Bientôt nombre d'impressions de ce genre partirent pour la péninsule, et, en six ans de temps, il s'en expédia pour une valeur de 800,000 francs de notre monnaie. Le grand *Psalterium* parut en 1571, et l'*Antiphonarium* en 1572. Deux nouvelles éditions, dont une en grand format, ne put être menée à bon terme, à cause des frais, furent tour à tour commandées par Philippe II. Le papier servit, on l'a vu plus haut, à l'impression du recueil de messes de De la Hèle, de De Gaucquier, de De Kerle, de Philippe De Mons, etc., recueil dont le débit fut très-insignifiant [2]. Le *Graduale*, s'il en faut croire M. Max Rooses [3], ne fut vraisemblablement point livré non plus. Le *Processionale* fut achevé en 1574.

Plantin était en relation avec les principaux imprimeurs et éditeurs de l'Espagne. Les minutes de ses lettres, pieusement conservées, nous retracent au vif ces rapports incessants, sauf une série de lacunes sérieuses allant de 1555 au mois de juin 1567, et partiellement reparées par sept lettres originales des Archives générales de Simancas, datées du mois de décembre 1566 à la fin de mai 1567. Les autres

(1) Granvelle avait sans doute, en cette qualité et sur le pied de son prédécesseur, Charles De Lannoy, une chapelle musicale, formée en grande partie de Flamands. Un des chantres du comte, Hellin De la Croix, natif de Lille, fut chargé, en 1521, de conduire des Pays-Bas à Naples une troupe de musiciens, probablement des meilleurs qu'on avait pu y trouver. Voy. *Archives des Arts*, t. III, p. 168.

(2) Page 133. Cela prouve, une fois de plus, que le plain-chant continua à prédominer dans toute l'Espagne, au détriment de la musique contrepointée ou scientifique.

(3) Voy. le splendide livre : *Christophe Plantin, imprimeur anversois*, etc.

lacunes, moins regrettables, proviennent des absences du maître à Leyde, Paris, etc. Le tout s'étend jusqu'au décès de Plantin, en 1589. Un premier volume allant à l'année 1568, a paru, grâce aux soins intelligents de M. le conservateur du Musée Plantin à Anvers. Nous n'attendrons pas la publication des autres tomes, pour utiliser ici quelques notes et copies spéciales prises à Simancas même, en 1883 (1).

Une lettre de Plantin à « Monseigneur Monsieur Gabriel de Çayas, secrétaire d'État de sa Mageste catholique le Roy, nostre Sire en la Cour, » renferme les lignes suivantes, les seules, croyons-nous, à recueillir, car la musique y est nettement désignée, ce qui n'est pas le fait pour d'autres lettres. Après avoir dit qu'il lui a fallu donner ses impressions de bibles « à beaucoup moindre prix qu'elles ne coustent, » Plantin ajoute :

Je me trouve fort oppressé, tant pour cela que pour les livres ecclésiasticques, depuis imprimés par l'ordonnance du très-illustre cardinal de Granvelle, à scavoir les grands Psautiers et Antiphonaires à notes pour le chœur, qui, à cause des calamités du temps, ne se vendent aucunement, de sorte que, pour l'un et l'autre, l'intérest de l'argent employé ausdictes œuvres, me ronge et consume, et par ainsi m'oste tout moyen de pouvoir doresenavant rien faire, si ce n'est aux despens d'autruy...

La lettre est datée d' « Antverpiæ, pridiè nonas mensis novembris A. D. millesimo quingentesimo septuagesimo secundo [1572] » (2).

Il avait été question, en 1571, de l'impression d'un missel à Madrid, dans une lettre copiée par les soins de MM. Pidal y Halva, dès 1859. De là peut-être la pièce suivante, appli-

(1) Ces lignes, écrites peu après, ont été mises à l'impression au mois de juillet 1885.

(2) *Estado*, Papiers de Flandre, liasse 583.

quable également à Paris. Elle est d'une main similaire, qui pourrait être celle de Plantin; mais nous n'oserions l'affirmer. Voici la transcription de l'original :

POUR APAREILLER LES CHOSES NÉCESSAIRES POUR IMPRIMER LE GRAND LIVRE DE PLAINT-CHANT, EST REQUIS CE QUI S'ENSUIT :

Et premièrement,

Cent poinsons ou environ, que contiendra la grosse lettre ronde castillane, qui cousteront pour le moins deux testons pièce; pour ce XXV s. t., qui sont pour les cent CXXV ℔ t.

Plus, pour 25 ou 30 poinssons de note carrée, à raison que dessus, environ XXXV ℔ t

Plus, pour quatre-vingtz règles de cuyvre bien dressez, sur lesquels se doibt asseoir la notte carrée, qui cousteront dix soulz piece ; pour ce XL ℔ t.

Plus, pour les matrices de cuyvre de la grosse lettre susdite, qui seront environ de cent vingt-cinq matières, avec la justification d'icelles, à raison de huit soulz tournois pièce; pour ce L ℔ t.

Plus, pour troys cens pesant, tant de la dite grosse lettre fondue que des nottes, à raison de dix soulz, et la façon de chacune livre pesant, valet CL ℔ t.

Plus, pour la matière, à raison de XVIIJ ℔ t. le cent pesant, monte LIIIJ ℔ t.

Plus, pour 23 lettres en forme de cadeaux taillez en bois, à raison de vingt soulz t. piece, XXIIJ ℔ t.

Plus, pour aultres 23 lettres grandes carrées, aussi taillées en boys, à raison de 4 s. t. pièce, XLVJ ℔ t.

Plus, pour une presse faitte exprès pour telle grandeur, avec le chassiz de fer et platine, IIIJ^{xx} et X ℔ t.

Item, pour l'aultre livre ung peu moindre, rien de celle-cy ne peut servir que :

Les reigles de cuyvre, pour asseoir la notte dessus, valet XL ℔ t.

Les 23 lettres en forme de cadeaux taillez en bois, valans ensemble XXIIJ ℔ t.

Les aultres 23 lettres grandes carrées aussi taillées en bois, valans ensemble XLVJ ℔ t.

Et la presse qui vault IIIJ^{xx}X ℔ t.

Somme que ceste-ci pourra couster moins que la première de deux cens livres ou environ.

Et les choses estantz ainsi appareillées, comme il est ici escrit, ilz pourront faire imprimer tel nombre qui leur plairra, et fort bien faict.

Sur le dos de la pièce, on lit : « Cuenta sobre cosas de impression. » Sur la copie : « Para imprimir los libros de canto llano (1). »

Immédiatement après, dans la liasse 583, aux Archives de Simancas, vient une pièce intitulée, au dos : « Commission de imprimir unos breviarios a los frayles del monasterio de S. Lorenço el real (1573). » Or, il s'agit, dans l'instruction reproduite plus haut, d'un grand livre de plain-chant. Un autre document porte : « Fray Francisco de Villalba acerca del nuevo missal. » Plus loin, nous avisons un : « Memoria de los precios de los Breviarios que embian de Francia. » On y renseigne :

Il Breviario Romano, stampato in Anversa par il s^{r} Christophoro Plantino, l'anno 1570, in octava forma, in dui tempi et dui volumi, consta 48 soldi moneta di Francia.

Il Breviario Romano, in octava forma, in uno volume, stampato in Anversa, par il preditto Plantino, l'anno 1570, consta 24 soldi di Francia.

Suit un : « Memoria para Chrostophoro Plantino, ynpresor de Su Mag^{d} en Anberes. » Nous le reproduisons, pour les détails qu'il fournit relativement aux impressions de livres de plain-chant : messes, antiphonaires, etc., et pour les dates précises d'expéditions qu'il renseigne.

(1) Liasse précitée, même fonds de l'*Estado*.

MEMORIA SOBRE LA IMPRESION QUE HABIA DE HACER CRISTOPHORO PLANTINO DE ALGUNOS LIBROS. (NO TIENE FECHA, PERO ESTA UNIDA A UNA CARTA DE 1579.)

A principio del año 1576, determino Su Md de mandar imprimir, en Anveres, un Antiphonario grande y diversas suertes de missales, y ordeno al obispo de Segorbe y a Çayas, que escriviessen a Christophoro Plantino, su prototypographio, que se proveyesse de una buena quantidad de papel y de las letras, punto, y todo lo demas necessario para la impression, como lo hizo hasta en quantidad de quarenta y seis mill florines; mas haviendo succedido en este medio el saco de Anvers, y fallescido el dicho obispo para el negocio, hasta que, por el mes de agosto de setenta y ocho, torno Su Md a mandar à Çayas, que lo comunicasse con el marques de los Velez, y supiesse de Plantino el estado en que esto se hallava, y la quantidad de papel y apparatos que tenia, y la parte que havia vendido de su emprenta, y la que le quedava, y la merced que desseava le hiziesse Su Md demas de pagarle sus obras razonablemente. A lo qual responde, en carta de xx de Enero, lo que sigue:

Que, por lo mucho que havia perdido en el saco de Anvers, y los grandes interesses que le corrian de los $\frac{m}{46}$ florines, y el alquiler que pagava de la casa que havia tomado, y los grandes gastos que havia hecho por orden de Hieronimo de Soto, en el apparato de esta impression, se hallava tan enpeñado y alcançado, que le avia sido fuerça vender la tiendo y libros que tenia en Paris, por menos de la mitad del justo presçio, con cargo de que no pudiesse embiar ningunos desde Anvers a aquella ciudad, sino el que se los compro, que no le seria poca perdida.

Que, de xxiij prelos que tenia, havia vendido assimismo los siete, y le quedavan los xvi mejores, y todos los punzones, matrizes, letras majusculas y minusculas, y figuras de bronze y de madera, y todas las demas cosas (que son innumerables) que avia preparado para la impression de los dichos Antiphonarios.

Que, para la de los dichos Antiphonarios y cincuenta mill missales de diversas formas, conforme a la orden del dicho

obispo y Soto, se halla con la quantidad y suertes de papel contenidas en una relacion que embia aparte.

Que, por causa de la misma necessidad, avia gastado obra de 200 resmas del papel real, reforçado para la impression de ciertas missas que el maestro de capilla de la yglesia de Tornay avia dedicado a Su Md.

Que, en quanto a la renumeracion que pretende de Su Md demas de la razonable paga de sus obras, le era tan agradescido a la que le ha hecho y desseava tan de veras acertar a sevirle, que, aunque hasta aqui ni el ni su hiervo, no havian gozado de la pinsion que Su Md les avia dado, la dexava todo en sus manos, y solo supplicava le diesse por libre del concierto que hizo con Hieronimo de Soto, el año de 74.

Remite muestras del grande Antiphonario y de la forma y letras que avia hecho fundir para la impresion de los $\frac{m}{50}$ missales.

Pide con toda instancia se le avise luego lo que Su Md es servido, que haga de todos estos aparejos, porque su necessidad y las deudas que ha contrahido por hazellos, son tan grandes que si Su Md no se sirve dellos y le manda proveer, los havra de acabar de vender (1).

Donc, au début de 1576, Philippe II fit imprimer à Anvers, comme on sait déjà, un *Antiphonarium* de grand format et diverses sortes de missels, et ordonna de se pourvoir de tout le matériel nécessaire à cet effet. Des embarras financiers vinrent y mettre obstacle, et Plantin, après les pertes essuyées au sac d'Anvers, avait dû vendre son magasin de livres à Paris. De plus, il lui avait fallu restreindre son matériel d'impression et tout ce qu'il avait préparé pour la composition de ces livres. Il conclut à la liquidation de ce qui reste.

Une pièce ayant pour inscription, au dos : « Tocente la impression del breviario y missal, » laisse entendre qu'il

(1) Archives générales de Simancas, *Estado*, legº 583.

serait décidé d'accorder de faire des impressions dans d'autres localités munies d'un atelier *ad hoc,* comme à l'Université de Burgos et au couvent de l'Escurial, etc.

Que se puedan hazer (impressiones) en otras partes donde ay tanbuen aparejo, como en las universitudes, como son la ciudad de Burgos y esta corte, y aun en el Escurial y monasterio de Sanct Lorencio el real, tiene intencion Su Mag^d de mandar poner una solemne estampa, con fin que en ella se impriman algunos ricos libros antiguos y de mano, para el universal beneficio...

Enfin, viennent : « los Apuntamentos.... » concernant l'envoi de missels, etc., par Plantin, avec les prix. Nous les transcrivons en entier, parce qu'ils nous initient, à l'aide d'un seul spécimen, au grand débit d'impressions néerlandaises en Espagne, et nous révèlent leur nombre, leur titre, leur objet, leur prix, outre diverses circonstances relatives aux soins extrêmes qui présidèrent à leur confection et à leur propagation, et aux éditions concurrentes, l'édition de Venise en particulier :

DOCUMENTO SIN FECHA, QUE DICE ASI : LOS APUNTAMIENTOS QUE HADE TRATAR Y ADVERTIR, SON LOS SIGUIENTES :

A ynbiado Plantino 75 misales en papel, que a 44 r., monta 3300 reales.

2046 Breviarios en papel, con sus quadernillos, a 14 reales caderno, que monta 28644 r.

450 Diurnales en papel, a tres r. caderno, que monta 1350 r.

Nobenta y tres Breviarios, enquadernados sin officios, a 18 reales y medio, 1720 r., que monta en todo 35015 r.

Treinta y tres cofres de Flandes, cubiertos de baqueta, en que vinieron los dichos libros vendidos en España, se hallara por ellos a 100 r., que son 3300 r.

COSTE DE LOS LIBROS. — Pareze por la quenta que Plantino a

ynbiado, que quenta por todos los dichos libros y cofres, 2155 florines y 18 plaças, que hacen 12681 r. 26 mrs.

Ase pagado de aberias y portes, hasta aqui, 3040 r., que en todo 16085 r., queda limpio 18929 r., y los cofres, 18929 r.

Lo que esta enpacado y aprestado en Flandes, para venir a España. — 700 Misales en papel, que a 44 r., monta 3800 r. 6 Misales en pergamino, para Sant Lorenco el real, 2000 breviarios en octabo, a 13 r., que monta 26000 r., 56800 r.

1200 Breviarios, en diez y seis sabo, a 11 r., monta 13200 r.

54 cofres cubiertos de baqueta, a 200 r., 70.000 r.

Todo esto que falta por benir, y esta aprestado en Flandes, esta pagado. Lo que por ello se deue a Plantino, y bendidos en España a los dichos precios, monta 70.000 r., sin los cofres.

Plantino ynprime avra 700 Breviarios de camara ynfolio, de letra grandre, para los choros.

Yten, ynprime 600 Misales in 4°.

Yten, ynprime 2000 Breviarios in 8°.

Yten, ynprime otros 2000 Breviarios in 16°, conforme a un oreginal correcto que se la a ynbiado.

Ase de tratar la orden que sea de tener entraer lo que esta aprestado en Flandes a España, con todo brevedad.

— Que se aya lo que Cayas tiene ordenado, que se traiga por la via de Nantes. —

Ase de tratar la orden que a de aver en la paga de lo que avra ynprime el dicho Plantino, — que de lo que procediere de los libros que estan enpacados y pagados se vaya pagando. —

Ase de tratar que orden sea de dar en ynprimir lo que toca al canto, y quien a de dar el oreginal y el precio de cada pliego, y si sera bien ynprimirse en Flandes o en España, y esta capitulo ynporta que se tome luego la resoluçion del que — el oreginal del canto se tome del y traslade del oreginal que esta en el monasterio de San Lorenço el real, que se conpro del Valenciano, y que se vaya ynbiando por pliegos a Flandes, de 10 en 10, o de 12 en 12, y que el sacarlo y corregirlo, a cargo del padre Villalba, dandole escribiente para ello. —

Asi de tratar si, por los ynconbinientes que sean ofrecido en los biajes de Flandes a España, conbenia tratar en Paris, para que quedando alli un oreginal correcto de Misal, Breviario y Diurnal, se hiciese alli la ynpresion de los dichos libros, por ser alli la letra y el papel abentajado en todo.

Acordose que se hiciese y que era cura ynportante que ansi se cunpliese.

Ase concertado con Andres de Angulo, en Alcala, que aya una ynpresion de 1100 Breviarios en papel de marquilia, a seys reales y medio cada uno.

Yten, sea concertado, con el dicho, 4200 Diurnales en papel de marquilla, al respecto cada pliego de como saliere, et de los Breviarios tiene cada Diurnal 30 pliegos, son de diversas letras, conforme a las muestras que a dado, y el Breviario 80 pliegos.

Ase de tratar quien le ha de pagar al dicho Andres de Angulo la obra que hiciere, y a quien la a de entregar.

— Que le vaya pagando nivuiesca de lo que procediere de lo que viniere de Flandes, y que a el se le entregue la obra. —

Ase de tratar la orden que ha de aver en la distribuycion de la obra.

— Acordose que toda la obra que se hiziere en Flandes, en Paris o en España, toda ella se trayga a Madrid, y no a otra parte, por los ynconbinientes que abvia de meter otros libros secretos a buelta dellos, y que trayda a Madrid, se entregue al guardajogas, para que de alli se distribuya. —

Ase de tratar la necesidad que ay de que se ynbien los breves a los obispos, para que se reçe el Breviario.

— Que no se enbien hasta que los libros esten en Madrid. —

Ase de tratar a cuyo cargo a deser la solicitud y deligençia de que no se metan Breviarios en el reyno, y saberlo que se ha hecho en la proybiçion que se ynbio a las çiudades.

— Queda a cargo del doctor Velasco. —

Ase de tratar la nescesidad que ay de probeer en que no pasen a las Yndias Misales, Breviarios, Diurnales, Oras ni otros libros eclesiasticos de letra o de canto, sin orden de Su Mg^{d}.

— Queda a cargo del doctor Velasco. —

Ase de tratar es nesçesario se advierta en consejo real, que si alguna persona pidiere liçençia para ynprimir alguno de los dichos libros, o cossa tocante a ellos, no sele de la tal liçençia, sin tener ynformacion de las personas a quien Su Mg^d^ tiene cometido este negoçio.

— Que da a cargo del doctor Velasco. —

Ase de tratar se enbien luego las proybiçiones que se an despachado para el consejo de Aragon, por que por Valencia dicen que an venido de nuebo cantidad de Breviarios y Diurnales de Veneçia, y no sea despachado mas de una provision.

— A cargo del secretario Çayas que las enbie. —

Ase de tratar a cuyo cargo a de ser la correçion de los Breviarios y Diurnales, y las demas cosas que se ynprimieren asi en España como fuera, porque es cosa necesaria.

— Acordose que sea a cargo del padre fray Francisco de Villalba, dandole el scriptor que fuere menester — no sele ha dado (1).

Une lettre de Plantin, du 12 novembre 1572, au même Çayas, dit qu'il a expédié, le 4 (novembre), un exemplaire des *Missæ propriæ Sanctorum qui peculiariter in Hispania celebrantur*.

Suivent deux pièces, qui clôtureront nos citations. La première est relative à l'envoi en Espagne, par Plantin, de quarante-six malles renfermant des missels, des *Propria Sanctorum*, des hymnes, etc.

DOCUMENTO EN CUYA CAPITA DICE : LO QUE SE DEUE A PLANTINO, DE LAS COSTAS HECHAS EN EL EMPACAMIENTO DE LOS 46 COFRES DE LIBROS. (SIN FECHA).

Las partidas siguientes no fueron comprehendidas, en la cuenta que se hizo con el D. Benito Arias Montano, antes de su

(1) Archives générales de Simancas, *Estado*, leg° 583. Nous avons mis entre tirets, les notes marginales qui accompagnent ce document.

partida para Roma, ni contenidas en la que ultimamente se embio al secretario Çayas.

Setecientas Missas proprias de los Sanctos de España, añadidas a los Missales embiados a carro por Françia, tienen XI hojas, a seis placas cada una, montan 220 florines.

Mas, avemos embiado escriptos en diversas vezes, en 7 de Junio de 1572, se enbia un Missal en papel grande, numero 1, por via de Diego Gonçales Gante, 4 florines.

En XVIIJe del mismo, otro Missal, por via del dicho Gonzales, numero 2, 4 florines.

En 17 del mismo, un Missal Romano, numero 3, por la misma via, 4.

El mismo dia, otro Missal Romano, numero 4, por la misma via, 4.

En 28 del mismo, un Antiphonario, en quatro pliego, numeros 1, 2, y 3, 4, por la misma via, 26.

En 15 de Noviembre, un Missal Romano, nº 5, en papel grande, por la misma via, 4.

Montan todo 246 florines. Agora estan prestos :

64 Missales de papel comun, a 3 florines y 5 placas, 208 florines.

5 de papel mayor y mas fino, a 4 florines, 20.

2500 Horas en XIIº, tienen 19 hojas, a 5 placas, 375.

1500 Hymnos en XIIº, para las horas, a una placa y media, 112.

1500 Horas en XXIIIJº, tienen 11 hojas, a 3 placas, 225.

1500 Hymnos en XXIIIJº, a plaça cada uno, 75.

1500 Horas en XXIIIJº, 225.

Monta lo que esta agora presto, 1240 florines y 10 plaças (1).

La seconde pièce concerne l'envoi de matrices ayant servi aux missels ; de feuillets destinés à compléter les exemplaires défectueux ; d'un diurnal type, paru en Espagne. Elle a trait encore au paiement de cinquante-quatre coffres de missels et bréviaires ; à l'impression d'heures

(1) Archives générales de Simancas, *Estado*, legº 583.

spéciales pour la duchesse d'Albe; à la prohibition de vente des missels, bréviaires, etc., portant les « Avertissements d'Espagne; » à l'expédition de missels avec chant espagnol ; à l'expédition de cahiers imprimés du grand *Psalterium*, avec le chant correspondant à celui de l'*Antiphonarium*, lequel offre des lacunes, ainsi qu'un autre *Antiphonarium*, en deux tomes, c'est-à-dire le *Santorale* et le *Dominicale*, qui s'imprime pour le cardinal de Granvelle. Ces détails nous laissent voir, par quelques côtés intéressants, la gigantesque entreprise de Plantin.

DOCUMENTO SIN FECHA.

Lo quel señor secretario Graniel de Çayas a de mandar screvir a Christoforo Plantino, ynpresor de Su Mag^d^, en Anberes, sobre lo tocante a los Misales y Breviarios, es lo siguiente :

Que, con el primer correo, ynbie las matrizes de las letras de los Misales, que ha ynpreso para España, con el canto español, y ansi mismo las matrizes de las letras de los Breviarios de camara, que aora ynprime, y que bengan anbas matrizes con su texto y glosa, de manera que han de ser quatro matrizes.

Que ynbie los quadernos de los Breviarios de camara, que aora ynprime, y que adbierta que aora ynbio seys quadernos, los tres del propio de tenpore, que H. I. K. (1), y a este de la K., le falta un pliego, que es K. 3, los otros tres quadernos, que son del comun de los Santos, a. b. c., y que no a ynbiado otros sino estos, aviendose le escripto muchas bezes, que ynbie este pliego que falta de la K., y todos los demas quadernos que tubiere hechos.

Que ynbie los quadernos que tiene ynpresos del Breviario en 8°, del qual Breviario a ynbiado aca solamente el Psalterio, y no otra cossa, que, en todo casso, ynbie los demas quadernos que estubieren ynpressos deste Breviario.

(1) Ces capitales indiquent les réclames des feuilles imprimées.

Que de aca se le ynbiara un Diurnal, correcto y ynpreso en España, para que conforme a el ynprima alla alguna cantidad dellos.

Que acabadas todas las obras de fray Luis de Granada, ynbie todas las que tubiere.

Que se le advierta que, en la quenta passada, se le pagaron 54 cofres, en los quales avia de enbiar los Misales y Breviarios que aora vienen enbalas, que de orden como a quellos cofres bengan pues estan pagados.

Que, en todo caso, haga una ynpresion de Oras de la gran letra, en que ynprimio las Oras de la duquesa de Alba, y que tengan las mismas estampas y orlas que aquellas tenian, y de la misma forma, manera y tamaño.

Que adbierta y se le cargue la mano, en que no benda a ningun mercader ni a otra persona, Misal, Breviario, ni Oras, ni Diurnales, de los que se ynprimen con las advertimientos de España, y que se le traiga a la memoria el exçebsso que a avido en esto, y que los Misales con el canto español, que en quedado en su poder, los enbie en la primera comodidad, de manera que no le quede ninguno mas de un oreginal

Que se ynbie a Plantino la estampa, con el Te ygitur, que con estaba, para que la estanpa del crucifijo, la ponga en todos los Misales, y que a la primera hoja del Te ygitur, que es de coluna entera, la haga de coluna partida, como son todas las demas.

Que embie todos los quadernos que fuere imprimiendo del Psalterio grande de canto, que responde al Antiphonario que ha embiado, y que no vengan faltos.

Que embie assi mismo otro Antiphonario, como el que embio en dos tomos, que es el Sanctoral y Dominical, que imprimio para el Cardinal de Granvela [1].

Tous les documents plantiniens d'Anvers et de Simancas, homologués et rattachés au rôle considérable que notre

[1] Archives générales de Simancas, *Estado*, legº 583.

célèbre artiste remplit dans typographie musicale en Espagne, réclament une étude spéciale, dont la *Correspondance* de l'éminent imprimeur néerlandais, commencée par les soins de M. Max Rooses, semble être l'utile prodrome.

A la demande d'Arias Montanus, un ordre fut donné, par le monarque espagnol, pour qu'un emplacement spécial, situé « en Flandre, » fût mis à la disposition de Plantin, afin d'y ériger une imprimerie officielle, sous le nom de *Prototypographie royale*, ainsi qu'un édifice, où les exemplaires, sortis de ses presses, seraient conservés soigneusement (1). Ce projet eut un commencement d'exécution, en 1573, au *Meer* à Anvers, puis, fut abandonné, nous ignorons pour quelles causes. Rien ici de la Maison Plantin, encore debout, avec tout son outillage typographique, et réellement trop connue, pour que nous insistions sur ce fait miraculeux de conservation sans égal chez aucun peuple du globe.

Reste l'ordonnance royale, datée de l'Escurial, le 19 août 1572, laquelle enjoint à tous les imprimeurs et libraires de l'Espagne, de ne publier ni vendre d'autres bréviaires romains, missels et offices liturgiques, sinon ceux, dûment examinés et approuvés, que Christophe Plantin, « nuestro impresor, que reside en la villa de Anberes, » a mis au jour. Le document, bien que d'une extrême importance pour notre objet, mesure une étendue telle, que force nous est d'en détacher uniquement le passage où le grand artiste intervient nominalement.

Après avoir proposé un modèle uniforme pour tout le royaume, et insisté sur la nécessité de parer aux inconvé-

(1) *Correspondance de Philippe II*, t. I, p. 114, et Archives générales de Simancas, *Estado*, liasse 547, année 1571. Voy. aussi, liasse 583, les ordonnances, etc., de Philippe II, relatives à la conduite des imprimeurs et éditeurs, ainsi qu'à la mission assignée au prototypographe.

nients qui résulteraient d'altérations frauduleuses, Philippe II ajoute :

Por las quales causas, y otras justas consideraçiones que a ello nos movieron, dimos horden a Christoforo Plantino, nuestro impresor, que reside en la villa de Anberes, en los nuestros estados baxos de Flandes, por ser, como es, impresor de tanto caudal, legalidad y confiança, con asistençia de persona, que por nuestro mandado y horden en ello intervino ynprimiese el dicho Breviario, Misal, y Oras y Ofiçio, como los a ynpreso en gran copia y abundancia, y avemos asi mismo mandado tratar como en estos nuestros reinos se ynpresion (*sic*) dellos, y porque, por las causas que de suso estan referidas, no conviene que se metan de fuera destos reinos, ni se vendan en ellos otros algunos, por la presente proyvinos y defendemos que ninguna ni algunas personas, de qualquier estado, condiçion y calidad que sean debaxo, de ninguna causa, titulo ni color, ni pretesto, no puedan meter ny traer de fuera destos nuestros reinos de la corona de Castilla, ni vender en ellos, los dichos Breviarios, Diurnales, Misales, Ofiçio y Horas de Nuestra Señora, sin nuestra espresa liçençia e mandado, e que las personas que tuvieren la dicha liçençia, y para esto fueren diputadas, y no otras algunas los puedan meter, aver y vender, y otro si en estos dichos nuestros reinos no se puedan ynprimir, sin la dicha nuestra liçençia, y que los que los truxeren e metieren, o ynprimieren, o vendieren, sin la dicha liçençia, cayan e yncurran en los penas corporales, creminales e çeviles, que en la prematica e ley, que se hizo en la villa de Valladolid, el año pasado de quinientos e cinquenta e ocho [1].

L'application de ces prescriptions n'était point facile, à preuve le procès-verbal dressé, sous la direction du commissaire général de l'Inquisition, par les corrégidors de Cordoue, Logroño, Murcie, etc., document longuement

[1] Archives générales de Simancas, *Patronato*, etc. legº 337.

développé [1], et qui donne simplement, comme résultat acquis, au 4 mars 1572, 38 breviaires et 30 diurnaux, portant la date de 1571, à côté d'un nombre considérable d'éditions espagnoles et autres, employées dans les couvents, les églises, ou emplilées dans les librairies. Plantin avait bien raison de ne point considérer l'entreprise des publications liturgiques pour l'Espagne, comme une chose brillante.

Distinguons, dans la masse de livres relevés :

Dos Salterios en griego, ynpresos en Antverpia, en casa de Juan Grafeo, en el año de [xvie] treinta y tres...

On saura bientôt le rôle honorable rempli par divers typographes musicaux néerlandais, établis en Espagne même, antérieurement à la mission de Plantin, quelques uns à partir des premiers essais de l'art innové par Pétrucci.

[1] Il a de l'importance au point de vue de la bibliographie espagnole.

III.

Rogier (Philippe),

maître éminent des XVIe et XVIIe siècles. — Préliminaires. — La chapelle flamande à Lisbonne. — Réformation. — Jugement de Philippe II sur cet établissement. — Renaud De Melle, l'illustre compositeur, en a-t-il fait partie? — Participation probable de Mlle Marin, l'habile claveciniste, aux concerts de la Cour portugaise. — Défauts de renseignements à son sujet, comme en ce qui concerne la poëte flamande Anna Bins, célébrée par Lopez de Vega. — L'Italie, plus soucieuse de ses gloires féminines. — Tarquinia Molza, poëte et luthiste habile. — Compositions de *villancicos*, pour la cour de Lisbonne, par Philippe Rogier, lequel n'a vraisemblablement point séjourné là-bas. — Ses titres d'illustration existent en Espagne même. — Son origine atrébatienne. — Ouvrage où elle est consignée. — Philippe Rogier et Roger Pathie, personnages dissemblables. — Philippe Rogier fit partie du recrutement de chantres, effectué en Néerlande, en 1572, pour la chapelle royale de Madrid. — Son avancement rapide, sous Gérard De Turnhout. — Sa nomination, en 1584, de « teniente » du maître principal, George De la Hèle. — Il devient le remplaçant de celui-ci, en 1588, avec Guillaume Bosquier pour lieutenant. — Importance du personnel chantant et jouant qu'il dirige. — Le nombre de *cantorcillos* est de quinze. — Liste officielle. — C'est Philippe Rogier lui-même qui va recruter, aux Pays-Bas, une partie de ce personnel. — Extrait y relatif. — Le « teniente, » Guillaume Bosquier, d'abord enfant de l'oratoire, puis maître musicien des pages du duc de Parme, sollicite, en 1580, une prébende à Fontenelle, près Valenciennes. — Ses autres bénéfices. — Requête à ce sujet. — En 1591, Bosquier est remplacé, comme vice-maître, par Adrien Capi. — Réception, à la même date, de quatre nouveaux chapelains-chantres. — Mort du chantre éminent, Adrien Couwenhoven, en 1592. — Requête de sa veuve, qui, disposée à se retirer en Flandre, sollicite un *ayuda de costa*. — Adrien Couwenhoven servit, pendant cinquante ans, à la chapelle de l'aïeul et du père de Philippe III. — Texte de la dite requête. — Son fils Philippe Couwenhoven. — Antoine Loch, maître de chant à la cathédrale de Cagliari, en Sardaigne. — Son entretien avec Cérone. — Composition à quatre voix de lui. — Son origine brabançonne. — Engagement à la

chapelle royale de Madrid, en 1592, du fameux « templador » yprois, Mathieu Langhedul. — Géry de Ghersem, Nicolas Dupont, Philippe Du Bois et Jean de Namur, quatre célébrités (la première surtout) reçues, en 1593, à titre de chantre. — Extraits. — Recherche à outrance de soprani, aux Pays-Bas. — Nouveau terme assigné à l'âge requis pour l'agrégation de ces enfants. — Autres qualités dont ils doivent être pourvus. — *Niños* reconduits, pour être placés à l'Université de Douai. — Composition officielle de la chapelle royale espagnole en 1593. — Embarquement à Calais, en 1594, de douze soprani. — Incident relatif à l'un d'eux, que Philippe II fit réclamer de force à Anvers. — Pièce relative à cette levée. — Liste des nouveaux arrivants. — C'est le dernier grand effort tenté, aux Pays-Bas, pour l'obtention de voix aiguës. — Les *cantorcicos* espagnols vont faire irruption. — Esquisse rétrospective. — Les *niños* flamands en voyage. — Départ de Cordoue. — Leurs bagages, leurs approvisionnements, leurs hébergements, leurs mœurs routières. — Séjour et travaux à Séville. — Reprise de la route de Cordoue. — Indisposition de Jehan d'Arras. — Stations diverses. — Retour à Madrid. — Renouvellement de leur *casa* et de leur équipement. — Détails pittoresques. — Les débuts de l'institution des *niños*. — Ses développements successifs. — Raisons de l'irruption de l'élément espagnol. — La supériorité incontestable des soprani flamands. — Captation graduelle des prébendes à eux affectées. — Matière historique à traiter ultérieurement d'une façon spéciale. — *Modus vivendi* des choraux montois. — Extrait intéressant. — Organisation des chantres de la chapelle royale de Madrid, vers la fin du XVIe siècle. — Modifications opérées et pratiquées jusqu'en 1791. — Reproduction intégrale des *Estatutos al uso di Borgoña*. — Ils comprennent vingt-cinq articles. — L'art musical y est médiocrement transformé. — Nomenclature des membres de la *Casa de Borgoña o de Flandes*. — Un *bajon* y figure concurremment avec un *trombone*, et Christoval de Léon y apparaît, comme *templador*, à côté de Gaspard Brebos. — Règlement des *niños* de la même chapelle. — Géry De Ghersem signe ce document, qui, en réalité, n'a qu'une portée administrative et morale. — Outre les prescriptions concernant l'éducation littéraire, les pratiques de dévotion et l'observation des lois de la morale, on en remarque quelques unes touchant le logement et le rôle actif du maître, du lieutenant et du médecin, le nombre des domestiques, la nourriture et l'habillement des enfants, etc. — Le tout est renfermé dans treize articles, portant la date de 1598. — Notifications de ce règlement faites aux parties intéressées. — Les lacunes regrettables, relatives à la musique, sont comblées, grâce à une lettre supplémentaire, adressée à Philippe III, où l'on apprend que certains *cantorcillos* pouvaient apprendre les instruments le plus en vogue à l'époque. — Réponse significative du monarque. — La castration, exceptionnellement

signalée en 1570, à Santander. — Si elle a été en vigueur, en 1598, à la chapelle royale, elle n'aura certainement atteint aucun enfant flamand. — Réception, en 1594, du docteur Roland Winkeloo, et installation, comme chantre, de Mathieu Romero. — L'invasion espagnole continue. — Mort inopinée de Philippe Rogier. — Première constatation officielle et précise de ce mémorable évènement, arrivé « fin de febrero 1596, » c'est-à-dire le 29 de février de la dite année, laquelle était bissextile. — Le grand maître, d'après des calculs vraisemblables, n'avait que trente-quatre ans. — Le poëte Lope de Vega Carpio lui consacre, dans la quatrième *Silva* de son *Laurel de Apolo*, une série de vers pittoresques, où Philippe Rogier est appelé « honor, gloria y lustre de Flandes. » — Œuvres manuscrites du maître, faisant partie du répertoire de la chapelle royale de Madrid. — Il excella dans la composition des *villancicos*, ou noëls. — En quoi consistaient ces chants contrepointés. — Instruments qui lui servaient d'accompagnement à Tolède. — Famille des *Chorist Fagot*, dont font partie les *Kortholt*, *Racket*, etc. — « L'estrange instrument d'Espaigne, » dont il a été question, vise-t-il la basse dite *de Flandre*. — Instrument similaire rencontré au delà des Pyrénées, et qui a dû servir, comme notre *rommelpot*, aux chansons de Noël. — Basse de Flandre modifiée, fonctionnant aux environs de Valladolid. — Elle règle les danses, comme autrefois « la cloquette. » — Par analogie, désignation d'un tableau flamand, où la flûte traversière est associée à des cymbales triangulaires à anneaux sonores. — Description et dessin d'une basse de Flandre, maniée, en pleine nature, au XVIIe siècle. — Cet instrument serait-il originaire des colonies hollandaises ? — Son analogie avec la *bobie*, et avec certains bicordes et tricordes des sauvages des Antilles. — Le *ravanastron* indien. — Basse de Flandre et *Noordsche Balk*. — Origine orientale de celui-ci, appelé encore *hummel*, de *hummelen*, bourdonner. — Lettre de M. Engel, touchant les variétés du *hummel*, avec le dessin d'un *hummel* suédois, d'un *langelegen* norwégien et d'un cither horizontal anglais. — Nos réflexions à ce sujet. — Emploi du *Noordsche Balk*, à Boesinghe, avec un plectrum. — Assimilations, à l'aide de leur appareil sonore, du *Noordsche Balk* et de la basse de Flandre. — La cithare polonaise et la *balalaïka*. — Étymologie forcée donnée, par M. Chouquet, à la bûche française. — Répertoire manuscrit de la chapelle royale, de 1590 à 1596. — *Villancicos*, la plupart dus à Philippe Rogier. — Œuvres diverses d'Archadelt, de Cléreau, de Cadéac, de Maillard, de Goudimel, de Guerrero, Palestrina, Lassus, De Ghersem, Capi, etc. — Le tout transcrit, durant la période précitée, par le calligraphe musical néerlandais Isaac Bertout. — Manuscrits de Philippe Roger à l'Escurial, dont une messe à douze voix et à quatre chœurs, avec accompagnement de trois orgues. — Nomenclature. — Le maître atrébatois adresse, en 1590, à la cathédrale de Tolède, un recueil de ses messes. — Ses

œuvres encore en vogue, en la même église, en 1669. — Recueil de motets de lui, imprimé à Naples, en 1595, et mis au répertoire de la cathédrale de Valladolid. — La dédicace de cette collection et les pièces qu'elle renferme. — Collection de messes de Philippe Rogier, éditée à Madrid, en 1598, par les soins de son élève Géry De Ghersem. — Les trois exemplaires connus. — L'exemplaire de Tournai complété par celui de Milan. — Lacunes du titre et de la dédicace restituées. — Le « Joannes Flander, » qui signe cet important recueil, est-ce un *De Vlaminck* ou un *Van Vlaenderen* ? — En tout cas, il s'agit d'un Néerlandais. — *Processionarium*, imprimé à Madrid, en 1609, par Juan Flamenco. — Le *Flander* ou *Flamenco* est directeur de la Typographie royale. — Il disparaît en 1626. — Impression intéressante de lui, datée de 1599. — Impressions similaires de Florentin Junta, ayant la physionomie des caractères plantiniens. — Quirin Gérard, autre typographe flamand, édite, en 1583, à Madrid, un *Jardin espiritual*. — A Saragosse, apparition, en 1475, d'un *Manipulus curatorum*, imprimé par « Mateo Flandro. » — Un typographe, appelé George Coci, *De Cock* ou *Cocæ*, établi, à partir de 1528, en la même cité. — On le titre indifféremment d'*Aleman* et de *Theutonicus*, ce qui prête matière à de sérieuses discussions. — Ses compagnons portent un nom tudesque. — Un Simon De Cock, typographe musical, en 1539, à Anvers. — *Processionarium* édité à Salamanque, en 1571, sous de nom de Mathias Gastius, ou *Gast*. — Il est *vecino* de la cité, terme qui se prend aussi bien pour habitant que pour originaire. — Autre impression de lui. — Guillaume Foquel, éditeur, au même Salamanque, d'un *Manuale ad sacramenta*, ayant des caractères rappellant ceux de Plantin. — Hyacinthe Tabernier, imprimeur de l'Université, en la ville précitée, édite un *Ceremoniale monastico*, en 1635. — Il est Anversois de naissance, et un parent peut-être d'Arthus Tabernelius, également d'Anvers, et éditeur d'un livre de messes, au susdit Salamanque, en 1610. — Il a pour devise parlante : « Arte natus liber. » — Amet Tavernier, fondeur de caractères à Anvers, en 1578. — Juan Pulmann représentant, à Salamanque, la maison Plantin. — Sa confusion avec le célèbre Théodore Pulmann. — Baseus, ou De Bas, directeur de l'Université salamanquoise. — Épithaphe à lui consacrée. — Il se voua aux « Muses. » A Barcelone, un *Libro de musica pratica*, imprimé, en 1510, par maître Johan Rosebach. — Hans Moch, fondeur des caractères ayant servi à l'impression de *Misales*, à Montserrate. — A Valence, George Cocx, s'associe, dès 1495, avec Pierre Haghenbach, et y imprime le plus ancien ouvrage musical connu en Espagne : le *Commentarium musices*, de Guillaume de Podio, apparemment un *Du Puys*. — Au dit Valence, Lambert Palmaert, typographe flamand, y fait paraître, en 1478, une Bible devenue célèbre. — Là encore, Pierre Patrice De Mey met en lumière, en 1614, l'*Arte breve del canto*

llano, dû à André de Monserrate. — L'imprimeur Arnold-Guillaume de Brocar livre au jour, à Tolède, en 1520, le *Tratado de musica pratica*, de Jean de Spinosa. — André de Merchan imprime, à Valladolid, en 1599, les *Ceremonias de la congregacion de San Benito*. — Œuvres sorties des ateliers de l'imprimeur Pierre Craesbeek, à Lisbonne. — *Flores de Musica*, 1620. — *Arte de Musica*, 1626 ; le typographe se dit ici : « impresor del Rey. » — *Libro de Magnificas*, 1613. — Autre *Libro de Magnificas*, 1625. — *Missas de varios tonos*, 1609. — *Officium defunctorum*, 1603. — *Manuale Militiae Jesu*, 1623. — *Liber processionum*, 1607. — *Villancicos y romanos*, 1615. — Œuvres imprimées par Laurent Craesbeek, également établi à Lisbonne. — *Missae*, 1636. — *Missae B. Virginis*, 1646. — *Libro de canto na Semana Santa*, 1648. — *Cantica B. Virginis*, 1636. — Le *Canticum ecclesiasticum*, 1641 et 1642, est-il sorti des mêmes presses ? — Un troisième imprimeur, du nom d'Antonio Craesbeek, édite, en 1662, à Lisbonne : *Discorsos sobre a perfeiçao do diathesaron*, suivi d'un écrit de Jean IV sur la musique moderne. — *Craesbeek* contesté comme nom flamand. — Il appartient non-seulement à la Néerlande, mais il est originaire, dit-on, d'Anvers. — L'adjonction du titre de *Mello*, au nom de Craesbeek, ne comporte aucune signification. — On attend des preuves catégoriques. — Les privilèges octroyés, en Espagne, à deux artistes typographes, Jean de Flandres et Christophe Plantin, n'ont point été les seuls dont nos compatriotes aient été gratifiés. — Thierry Martens, établi, en 1477, à Séville, obtint de Ferdinand et Isabelle la franchise de tous droits pour « ses remarquables impressions. » — Ces impressions « de toute espèce, » comportaient-elles des livres liturgiques ? — En ce cas, Martens aura introduit, en Espagne, les vrais types des notes musicales tabellaires. — Jean Martins, dit Martinez, auteur de l'*Arte de canto llano*, 1650, et maître de chapelle à Séville, peut-il être ramené à la famille de Thierry Martens d'Alost ? — Damien De Goes, célèbre compositeur, également contesté comme Néerlandais, et revendiqué pour le Portugal. — L'appellation de *Goes*, portée, au XVe siècle, par un grand peintre et un estimable imprimeur. — Au XVIe siècle, on compte trois excellents musiciens : Ambroise Goes, chantre à Audenarde ; François Goes, dit *Zelandus*, chantre à la Sixtine à Rome ; et Adrien *Gous* ou Goes, chapelain à la chapelle musicale de Madrid. — Leur famille n'aurait-elle point eu des relations commerciales, de Flessingue (Zélande) à Lisbonne ? — Singulière ortographe de *Goës*. — Diphtongue scindée. — Portrait gravé du maître, d'après Albert Dürer, et donné en fac-simile phototypique. — Notes, assimilations et descriptions.

En 1581, lorsque Philippe II prit possession du Portugal, par les droits de sa naissance et par ceux que lui

donna la conquête, il y trouva établi une chapelle flamande, qu'il s'empressa, selon toute apparence, de réorganiser, vu le mécontentement qu'il manisfesta à son sujet dans quelques lignes concises récemment divulguées. Cette réorganisation se borna-t-elle à quelques mutations de chantres ? Rien là-dessus nulle part.

M. Vasconcellos signale, en la même année, l'existence de statuts, et place seulement la réorganisation en 1608, c'est-à-dire sous le règne de Philippe III ([1]). Les extraits suivants pourront le mettre sur la trace du régime suivi avant cette dernière date :

Lisbonne (1581)... Je ne sais si vous aurez appris que, n'ayant personne ici qui sût toucher les orgues, j'ai fait venir [Ferdinand] Cabezon.

Faubourg de Hobodas, près Lisbonne (1581). Nous entendîmes la messe dans l'église hors du couvent ; elle fut chantée par ma chapelle d'ici, qui n'est pas très bonne.

Lisbonne (1582). Celui qui chante, doit être. . . . ([2]) ; ma sœur le connaîtra mieux que nous, car il a été à son service ; il n'est pas maître de chapelle, quoique, avec les Espagnols, il en ait quelque fois fait les fonctions. Ceux qui l'ont été, sont tous Flamands ; ils ont un lieutenant, Flamand aussi, qui les supplée en cas d'empêchement Ils ont la charge des enfants [de chœur] ([3]).

D'après Hawkins, l'illustre maître flamand, Renaud De Melle se trouvait en Portugal avant 1580 ([4]). S'il prit une

([1]) *Os musicos portuguezes*, t. II, planche n° 3.

([2]) Mot illisible.

([3]) Traduction. Gachard. *Lettres de Philippe II à ses filles, les infantes Isabelle et Catherine*, etc. — Paris, 1884, in-8°, p. 105, 113 et 143. Les infantes Isabelle et Catherine étaient filles de la troisième femme de Philippe II, Élisabeth de Valois. Isabelle fut mariée à l'archiduc Albert.

([4]) *History of Musik*, t. III, p. 186. Voir aussi Baini, etc.

part quelconque aux travaux de la chapelle royale de Lisbonne, il aura dû éprouver bien des déceptions, vu ce que Philippe II mande, peu après. La cour portugaise était surtout friande de musique concertante, et nous ne serions nullement surpris d'y voir, un jour, signaler Mlle Marin, l'habile claveciniste, surtout aux solennités d'inauguration de Philippe II. Lopez de Vega a célébré notre grande poëte flamande, Anna Bins ([1]) ; par contre, personne n'a relevé, comme il convenait, le talent éminent de l'instrumentiste, et c'est à peine si un chroniqueur du temps, l'espagnol Teixidor, a songé à mentionner élogieusement son nom ([2]). L'Italie, plus soucieuse de ses gloires féminines, n'a-t-elle pas brillamment fait ressortir le double mérite de Tarquinia Molza, poëte distinguée, qui chantait en s'accompagnant d'un luth ([3]) ?

Selon toute vraisemblance, Philippe Rogier ne se rendit point en Portugal, bien que, d'après Vasconcellos, il ait écrit ses *villancicos* sur des paroles en patois lusitanien, pour la cour de Lisbonne, plutôt que pour celle de Madrid ([4]) :

Nâò è crivel que Rogier escrevesse estes *Vilhancicos* para a côrte de Madrid, mas sim que fossem compostos em Portugal.

([1]) *Historia de la musica español*, t. II, p. 177. Il la nomme *Alemana*.

([2]) *Id.*, t. II, p. 178. Elle était la fille de Chrétien Marin, organiste distingué, qui avait épousé, en 1554, Catherine Van Hemessen, fille du célèbre peintre Jean Van Hemessen, et peintre habile elle-même. Ce couple, selon Guicciardini, suivit Marie de Hongrie en Espagne. Chrétien Marin avait été organiste de Notre-Dame à Anvers, à dater de 1552. Voy. H. Hymans, *Carel Van Mander*, etc., t. Ier, p. 77, et notre précédent volume, p. 426.

([3]) Elle a été mentionnée, au t. VI de *la Musique aux Pays-Bas*, à propos de ses relations intimes, à Ferrare, avec le maître néerlandais Jacques De Weert.

([4]) *Ensàio critico sobre il catalogo de Joào IV*, etc., p. 24. Ce que Antoine-Herman Gogavin, théoricien hollandais, que nous avons vu à Venise, en 1550 (*Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 305), fit depuis, à Madrid, où il mourut en 1569, il serait difficile, pour le moment, de le dire.

Quoiqu'il en soit, ce n'est pas en Portugal que le grand maître conquit sa renommée immortelle. Nous allons le suivre en Espagne même, et y relever ce que les Archives locales ont pu nous fournir d'informations à son sujet.

Philippe Rogier est un *Attrebatensis*, c'est-à-dire un enfant d'Arras, ville de l'ancien Artois, conquise, en 1479, par Maximilien d'Autriche, et, en 1578, par le prince d'Orange, conséquemment englobée dans le cercle des Pays-Bas. Cette origine, donnée ici pour la première fois, émane d'un ouvrage du célèbre artiste, qui a été décrit précédemment par nous, mais d'après un exemplaire incomplet ([1]). Nous y reviendrons tout-à-l'heure. Il n'y a point lieu, pensons-nous, de s'arrêter à la supposition de Fétis, qui tend à rattacher Philippe Rogier à la famille de Roger Pathie, et même à le considérer comme le fils de celui-ci. Pathie, nous l'avons démontré, est le nom patronymique de l'ancien organiste et majordome de Marie de Hongrie, et Rogier est purement et simplement son nom de baptême ([2]).

Ainsi qu'il a été constaté officiellement ([3]), Philippe Rogier fit partie du recrutement de chantres opéré, en 1572, en Néerlande, et arriva, avec le nouveau maître de chapelle, Gérard De Turnhout, à Madrid, le 15 juin de cette année, en qualité de *niño*. Agé de neuf à douze ans, selon les prescriptions d'usage, le jeune chantre aura rapidement fait son chemin dans la science et dans l'art de la

([1]) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 12 et suiv. C'est à Milan, en 1872, que ce fait important nous fut révélé. Nous en avisâmes immédiatement M. le maire d'Arras, qui eut l'impolitesse de ne point répondre à notre missive toute courtoise et désintéressée. Prenons date ici simplement de cette communication.

([2]) Voy. au tome précédent, chap. V, p. 411, où la griffe du maître est fac-similée.

([3]) Voy. plus haut, au chap. De la Hèle.

musique, puisque déjà, en 1584, il fut élevé au poste honorable de *teniente de la capilla*, sous George De la Hèle, le maître suprême de l'institution. Il a dû participer, en cette qualité, à toutes les solennités musicales qui ont marqué la carrière de celui-ci, et, plus d'une fois, il y aura pris une part active.

Les rôles de la *casa real*, à Madrid, offrent, à partir de 1586, de sérieuses et regrettables lacunes, qui nous forcent d'installer, sans plus, notre artiste comme premier maître de chapelle de Philippe II, en 1588, avec Guillaume Bosquier pour « teniente. » On verra, d'après la liste de cette date [1], et d'après la tabelle ci-contre, l'importance du personnel placé sous sa direction. De grands noms en perspective continuent, comme par le passé, à figurer parmi les *cantorcillos*, au nombre de quinze.

Lista de los cappellanes, cantores y officiales de la capilla flamenca de su Magestad, que sirven à los gajes de la casa de Borgoña, que han servido en este tercio postrero deste año de 1590.

Garcia de Loaisa, maestro del principe nuestro Señor. — Don Francisco de Lima, sumilier. — Juan de Guzman, sumilier.

Capellanes. — Phelipe Rogier, maestro de capilla. — Engran Morguet. — Jacques Alardi. — Everardo Paulino, por sus gajes y de confesor dèl comun de los Borgoñones. — Henrique Hornekens. — Pedro Pantino. — Alexander le Grand. — Theodoro Winants, segun consta por certificacion del señor Garcia de Loaysa, corren los gajes de Theodoro Winants, desde 15 de Xetiembre 1590.

Cantores. — Adrian Cawenhoven. — Nicasio Housart. — Balduin Blondeau. — Pedro Corneta. — Pedro Wouters. — Cornelio de Opdam. — Juan Huys. — Pedro Bartem. — Juan

[1] Celle qui fournit les noms des musiciens des deux chapelles recevant les soins de médecins officiels. Voyez-en plus loin un extrait.

Garite. — Estevan Henriquez. — Simon Mercenario. — Phelipe Couwenhoven. — Juan Carau. — Jacques des Molins. — Julian des Pretz. — Nicolas Hasnon. — Martin Bousset. — Inglebert Turlur. — Antonio Hocquet. — Henrique Bibau.

Officiales. — Nicolas Bablincourt, maestro de latin de los niños. — Juan de la Guerta, furiel. — Isaac Bertu, apuntador. — Cornelio Verdonck, moço de capilla. — Lorenço Hamelin, moço de capilla. — Juan Noter, moço del oratorio. — Juan de Aguirre, ayuda de limosnas. — Juan Brebos, templador.

Los Cantorcillos. — Juan Domine. — Gery de Ghersem. — Nicolas du Pont. — Mathieu Romarin. — Juan de Lousin. — Juan du Fon. — Phelipe du Bois. — Mathieu Pruvost. — Phelipe Coffin. — Juan Hubert. — Eustas Lambert. — Juan Caret. — Hermes le Poivre. — Jacques Beckman. — Carlos Beno.

Garcia de Loaisa (1).

Cette chapelle, c'est Philippe Rogier lui-même qui alla la recruter en partie aux Pays-Bas :

A Philippe Rogier, maistre du chant de la chappel e de Sa Majesté, la somme de douze cens cincquante livres, etc., à bon compte des despens qu'il luy conviendroit faire et supporter, pour recercher et choisir par deçà quatre chappellains, trois bascontres et ung lieutenant du dict chant, qu'il trouveroit plus propres pour le service de la chappelle de Sa Majesté, que icelle, par ses lettres escriptes à Son Alteze, le second jour de mars XV^c quatre-vingt-dix, a mandé luy estre envoyez et estre furny, ès mains du dict maistre du chant, ce que conviendroit pour subvenir aux fraiz à supporter pour les défroyer de toutes choses, et traicter en leur voyaige, jusques à les rendre en la court de Sa Majesté en Espaigne, etc (2).

Le « teniente » Guillaume Bosquier, admis comme enfant

(1) Archives du *Palacio real*, etc., à Madrid.

(2) Archives départementales de Lille, etc. Comptabilité, registre de 1590, f° 249.

de la chapelle, en 1570, puis de l'oratoire, en 1585, après avoir été « maistre musicien » des pages du duc de Parme, gouverneur général des Pays-Bas, sollicita, en 1580, la prébende de la chapelle de Saint-Jean à Fontenelle, près de Valenciennes, alors qu'il possédait déjà celle de Saint-Jean à l'église de Sainte-Waudru, à Mons, et une autre sur certaines « chappelles et personnatz du pays de Haynault. » L'issue de sa requête nous est inconnue ; mais il ne sera pas inutile de reproduire l'exposé de la pièce, comme démonstration de son origine montoise et de son savoir musical si vivement apprécié dans les hautes sphères gouvernementales de la Néerlande et de l'Espagne :

Au Roy.

Expose en due révérence Guillaume Bosquier, natif de Mons, pays de Haynault, maistre musicien des pages de Son Excellence, comment il auroit servi d'enffant à la chappelle de Sa Majesté en Espaigne, l'espace de neufz ans, et en récompense de ce qu'il auroit pleu à Sa dicte Majesté le pourveoir de deux tours de rolles, l'ung sur les chappelles du dict Mons, et l'aultre sur aultres chappelles et personatz du dict pays de Haynault, etc. Et comme à présent est escheue et vacante, à la collation de Sa dicte Majesté, la chappelle de Saint-Jean, située à Fontenelle, lez la ville de Vallenciènes... (1).

Notons, au début de 1591, la réception de quatre nouveaux chapelains-chantres : maîtres Jean Du Bois, Jean Carpentier, Jean Fustiers et Tilman ; l'installation — au 1er janvier — de maître Adrien Capi, comme « teniente » de Philippe Rogier, sans doute en remplacement de Guillaume Bosquier, ainsi que l'adjonction de Carlos de Fran-

(1) *Papiers d'État et de l'Audience*, aux Archives générales à Bruxelles, et *Archives des Arts*, t. II, p. 235.

vila, chantre, et d'Antonio Vallier, « contrebajo. » Pedro Barten meurt le 13 août.

Le 22 mai 1592, marque le décès d'un artiste de valeur et qui rendit de nombreux et importants services à la chapelle royale de Madrid : Adrien Couwenhoven, que nous avons vu s'interposer, entr'autres, pour un recrutement de chantres aux Pays-Bas, au milieu des calamités qui affligeaient cette contrée. En marge de cette constatation nécrologique, le registre aux rôles dit :

Desde a mandado Su Mag^d, por entero, desde tercio en Burgos, 7 sept^e 1592. Garcia de Loaisa.

Une requête de sa veuve, Anna Wickerslot, fournit, sur la carrière du vaillant maître, quelques détails intéressants :

Memorial de Ana Wickerslot, fha 4 de Enero de 1599.

Senor.

Ana Wickerslot, viuda, dize que Adrian Couwenhoven, su marido que fue, ha servido en vuestra Real capilla de cantor, al aguelo y padre de V. M , que esten en el çielo, por espaçio de çinquenta años, en todas las jornadas de Alemaña, Flandes y España, por cuya consideracion la Mg^d Catholica, que haya gloria, fue servido hazer la merced, para su sustento de darla una pinçion (1) de treinta y dos ducados, cada año pagados, por su Real camara; y como la dicha viuda no podia pasar con sola la dicha pinçion por ser poca, mando su Mg^d, que este en el çielo, que por su casa que tenia de aposento, la qual se dio, por su mandado a Villandeanda, la diven otros dozientos reales mas cada año, con que no tuviese, mas parte en la dicha casa de aposento, todo lo qual monta çinquenta ducados, los quales se pagaron por via de Juan Ruiz de Velascò, el qual dara fe dello y se

(1) *Pincion* pour « pension. »

le queda deviendo un terçio a V. Mg^d, humilmente suplica sea servido hazer la merced que, en lugar de los dichos çinquenta ducados, que tiene por la Real camara de V. Mg^d, por mandado de la Mg^d Catholica, de mandarla dar una ayuda de costa equivalente por una vez, por los dichos cinquenta ducados que tiene por la camara, librados de lo proçedido de offiçios vendidos por el Consejo de Ordenes, por via del secretario Francisco Gonçales de Heredia, atento que la dicha viuda se quiere e retirar a Flandes con sus hijos, y se apartara de los dichos çinquenta ducados, que en ello resçivira de V. Mg^d muy señalada merced (1).

En d'autres termes, feu Adrien Couwenhoven, mari d'Anne Wickerslot, a servi, pendant cinquante ans, en qualité de chantre de la chapelle royale de l'aïeul et du père de Philippe III. Il participa, conséquemment, à toutes les *jornadas* tenues, par ces souverains, en Allemagne, en Flandre et en Espagne. Une modeste pension de trente-deux ducats lui fut octroyée, par Philippe II, en récompense de ses services, pension qui, ayant été jugée insuffisante, fut portée depuis à cinquante ducats. Sa veuve, disposée à se retirer avec ses enfants en Flandre, demande à recevoir, pour une fois et en décharge de son logement, un *ayuda de costa* équivalent à cette somme. Ce sera pour elle une grâce bien signalée.

Parmi les dix enfants de la chapelle royale, placés, en 1561, sous la direction de Pierre De Manchicourt, figure un des fils de maître Adrien Couwenhoven, lequel fut guéri de la tingue par un médecin de la Cour, nommé « m^e France » :

A Me France, pour avoir gary un des enffans, filz à Adrien Cauenhove, de la tingue, ꝝ ff (2).

(1) Archives générales de Simancas, *Patronato ecclesiastico*, leg^o 35.
(2) Archives du palais royal à Madrid. Extrait d'une quittance délivrée, le 12 mai 1561, par Pierre De Manchicourt.

Il s'agit apparemment de Philippe Couwenhoven, devenu chantre de la chapelle royale, comme il appert de la liste de 1588, reproduite plus loin.

Une particularité, tranchant quelque peu sur la succession continue des musiciens de la Cour d'Espagne, nous est fournie par Cérone, qui, heureusement pour l'histoire et pour la biographie, ne s'en tient pas toujours rigoureusement à ses préceptes musicaux. On lui doit déjà mainte information précieuse; celle-ci n'est point la dernière à enregistrer.

La Sardaigne, une des trois grandes îles de la Méditerrannée, faisait partie, au temps en question ici, de la couronne d'Espagne, et avait, comme aujourd'hui, pour capitale Cagliari, *Calaris* ou *Caralis*, résidence d'un archevêché et siége d'une Université célèbre. Or, les maîtres flamands, si répandus dans la péninsule ibérique, possédaient là encore un représentant justement estimé, le nommé Antonio Loch, ou plutôt De Loch, dont le nom vise une des familles les plus considérables du Brabant méridional.

En 1592, Cérone se rendit à Cagliari, en vue d'avoir une conférence avec un musicien, dont apparemment la science avait étendu, au-delà des confins de l'île, le renom. Elle lui dut, en tout cas, l'élevation aux fonctions de maître de chapelle de la cathédrale. L'entretien qui eut lieu entre les deux savants artistes, eût été extrêmement intéressant pour l'objet de nos recherches, si Cérone s'était donné la peine d'en reproduire seulement la substance. Un point en est révélé incidemment : maître De Loch composa un *canto llano* à quatre voix, sur un verset du Carême, et qui se chantait, en la dite église, le mercredi et le vendredi, pendant la messe. Le timbre en était : *Adjuva nos Deus!* Les dissertations auront abondé là-dessus, et on pourra vrai-

semblablement, en lisant entre les lignes de Cérone, auxquelles s'adapte l'extrait suivant, en connaître la nature et la portée :

Yo tambien, el año de 1592, hallandome en Caller, ciudad principal de la ysla de Cerdeña, à peticion del señor Antonio Loch, maestro de capilla de la yglesia mayor, hizo lo mismo un canto llano a quatro bozes, que es del ver. de Quaresma que se canta los miercoles y viernes à la missa, que dize : *Aiuva nos Deus* (1).

Il suffira, pour le moment, d'avoir mis en lumière un fait intéressant, susceptible de devenir, à l'aide de recherches persévérantes, le point de départ d'une série d'épisodes relatifs à la carrière artistique du maître néerlandais De Loch, et profitables pour la future histoire musicale de nos contrées.

En cette même année 1592, on voit paraître en scène à Madrid, avec quatre lignes de mention, bien plus précieuses encore pour nos annales, maître Mathieu Langhedul, lequel fut engagé, le 1er avril de la dite année, comme « templador. » C'est à ce titre qu'on le voit figurer, après Juan Brebos, engagé, au même poste, depuis quelques années. L'organiste Jean d'Arras, n'a-t-il point eu comme successeur Louis Van Heymissen, et Langhedul fut-t-il chargé de le remplacer? En tout cas, point de Van Heymissen dans la nomenclature du premier *tercio* de 1593, que l'on verra reproduite plus loin.

Notons, dans la liste du « tercio postero, » comme ayant été reçus, en qualité de chantres, au 1er décembre 1593 : Géry de Ghersem, Nicolas Dupont, Philippe Du Boys et Jean de Namur. Trois d'entr'eux, le premier surtout, acquirent, depuis, une légitime renommée.

(1) *Melopeo*, etc., p. 725.

Cette liste se termine par les annotations suivantes :

A quatro doctubre, por la tarde, se fueron à Flandes, Mathieu Pruvost y Eustas Lambert.

Phelippe Coffin se fue, el primer dia de novembre.

A quatro de deciembre, salieron de casa Ghery de Ghersem, y Nicolas Phelippe du Boys, y Juan de Namur.

A 17 de deciembre, llego Matheo Romarin, a 9 de henero salio de casa. Quedan seis ninos.

A estos quatro, se les quentan sus gajes de cantores, desde prim° de deziembre, y se les han de cantorcillos, segun esto hasta fin de noviembre, y no mas.

GARCIA DE LOAISA (1).

Sur ces entrefaites, une chasse à outrance aux chantres eut lieu aux Pays-Bas, par ordre de Philippe II et par l'intermédiaire de Michel De Bock et d'un chanoine de Béthune, Charles Cornet. Il ne s'agissait de rien moins que de douze enfants, âgés « de sept jusques à noeuf ans. » Le souverain, jugeant que les voix enfantines déclinaient rapidement vers douze ans, stipula que, si « les dits commissaires rencontrent, entre lesdicts enfans, quelque enfant qui fût de voix très-excellente, ils le pourront aussi retenir, ores qu'il excéde d'ung an davantage léaige desdits noeuf ans. » Tous cependant doivent être « asseurez en leur chant, » et « les jeunes d'entreulx » doivent avoir « bonne voix » et être « de bonne esprit. » Cet ordre, donné au Prado, date du 26 février 1593 (2). Le 4 septembre suivant, mêmes prescriptions, outre que le souverain dépêcha aux Pays-Bas un de ses archers, Guillaume Gommer, ou mieux Goemaere, chargé d'y reconduire : Mathieu Prévost, Eustache

(1) Archives du palais royal, à Madrid.

(2) Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 172, où est reproduit le texte intégral de cette missive royale.

Lambert et Jean d'Arras, trois soprani de la chapelle, dont le placement immédiat devait avoir lieu à l'Université de Douai ([1]).

Voici la liste du « tercio primero » de 1593 :

Lista de los cappellanes, cantores y officiales de la capilla flamenca de su Magestad, que sirven à los gajes de la Casa de Borgoña, que han servido en este tercio primero, deste año de 1593.

Garcia de Loaysa, limosnero mayor. — Don Francisco de Lima, sumilier. — Juan de Guzman, sumilier.

Cappellanes. — Phelippe Rogier, maestro de la capilla. — Engran Morguet. — Jacques Alardi. — Everardo Paulino, por capellan y por confesor del comun de los Borgoñones. — Henrique Hornckens. — Pedro Pantino. — Alexandre le Grand. — Teodoro Winants. — Juan du Bois. — Juan Carpentier. — Juan Fustiers. — Tilman Laurens.

Cantores. — Adrian Capi, teniente del maestro de capilla. — Nicassio Houssart. — Baldouin Blondeau. — Pedro Cornet. — Pedro Wouters. — Cornelio de Opdam. — Juan Huys. — Juan Garite. — Estevan Henriquez. — Simon Mercenario. — Phelippe Couwenhoven. — Juan Carau. — Jacques du Molin. — Julian des Predz. — Nicolas Hasnon, no se le ha de contar sino asta veinte y quatro de Março, que se le acabó su liçençia. — Martin Buset. — Inglebert Turlur. — Antonio Hocquet. — Henrique Bibau. — Carlos de Franvila. — Antonio Vallier.

Officiales. — Nicolas Bablincourt, maestro de latin de los cantorcillos. — Juan de la Guerta, furiel. — Isaac Bertu, apuntador. — Cornelio Verdonck, moço de la capilla. — Lorenço Hamelin, moço de la capilla. — Juan Noter, moço del oratorio — Juan Brebos, templador de los organos — Matheo Languedul, templador de los organos, se le an de contar sus gajes, à razon de doze placas por dia, como à los demas del dicho officio,

([1]) *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 172.

desde primero del mes de Abril del año passado de 1592, que fue recebido para el dicho ministerio. — Juan de Aguirre, ayuda de limosnas.

Los Cantorcillos. — Juan Domine. — Géry De Ghersem. — Nicolas du Pont. — Mathieu Romarin. — Juan de Lousin. — Juan du Fon. — Phelippe du Bois. — Mathieu Pruvost. — Phelippe Coffin. — Juan Hubert. — Eustachio Lambertz. — Juan Carret. — Hermes le Poivre. — Jacques Beckman. — Carlos Beno.

Garcia de Loaisa (1).

La recette générale des finances nous fournit, au sujet de la levée de 1593, aux Pays-Bas, quelques particularités utiles à reproduire. Il en résulte notamment, qu'après bien de voyages, de négociations, de dépenses, etc., le contingent de douze enfants, logé et nourri, pendant un certain temps, chez De Bock à Mons, put enfin, après sa présentation à la cour de Bruxelles, s'embarquer à Calais, le 3 mai 1594, pour de là atteindre Madrid, l'objectif de leur équipée. De sérieuses difficultés surgirent, au sujet d'un soprano, de grand talent peut-être, qu'on avait voulu engager à Anvers, et, qui, à la suite d'un ordre lancé par l'évêque de cette ville, avait dû être exigé de force, sur exhibition de lettres insistantes du conseil privé de Philippe II. Les nouvelles recrues avaient été habillées de neuf, aussitôt l'engagement contracté :

A s^r Charles Du Cornet, pbre, licencié ès loix, chanoisne de Béthune, et Michiel De Bocq, pensionnaire de Sa Ma^té, ayans esté commis à la recherche des douze enffans de cœur pour la chappelle d'icelle sa Ma^té en Espaigne, mentionnez en l'article précédent, la somme de quatre cens trente-huict livres douze solz six deniers, pour la parpaye de quatorze cens trente-huict

(1) Archives du *Palacio real*, etc.

livres, douze solz, six deniers, que les s^rs des Finances avoient ordonné et accordé audit chanoisne Du Cornet et Michiel De Bocq... pour divers desbourssements extraordinaires par eulx faictz, durant la recherche des dits enffans de cœur, tant pour traicter les parents des dictz enffans, envoy de messaigers vers aulcuns d'iceulx pères ou parents, d'ung lieu à l'aultre, comme aussi pour l'envoy d'iceulx enffans à Bruxelles, faict à faict qu'ilz les avoient trouvez et acceptez en service, selon qu'il estoit plus particulièrement reprins et spécifié par certain estat en dressé... pour les despendz de bouche des susditz douze enffans, durant le temps qu'ilz avoient esté à la charge et en la maison dudit maistre Michiel De Bocq, depuis leur arrivement jusques à leur partement vers Espaigne, que fut le troiziesme jour de may XV^c quatre-vingtz quatorze... xxv l.; pour cincq jours par eulx employez avec ung serviteur, pour aller avec lettres de l'évesque d'Anvers, et par ordonnance de messeigneurs du Conseil privé, lever ung des dictz douze enffans audit Anvers, dont auparavant on en avoit faict refuz, à raison de cincq livres par jour...

A Guillaume Goemaere, archer de corps de Sa Ma^té [1], la somme

[1] Il se trouve mentionné, comme suit, dans le *Memoria de la jornada à Terrazona*, en 1582 : « Guillermo Goemaer, flamenco, casado con muger flamenca. » Les listes que renferment ce livre et celui qui relate le voyage de Philippe II à Saragosse, en 1585, fournissent des informations extrêmement précieuses, au point de vue de la biographie de nos compatriotes utilisés alors en Espagne, par le trop fameux despote. Parmi les archers du corps cités dans la nomenclature de 1585, figure un « Baudri Bruneau, » de la famille apparemment de Guillaume Bruneau, qui, en 1583, dirigeait la chapelle ducale à Inspruck, et de son homonyme, qui devint gentilhomme de chambre au palais royal de Madrid. Nous le voyons cité, en cette qualité, dans les *cargos* de la *real casa*, au 12 décembre 1588 : « Gages de Guillermo Bruno, gentilhombre de la casa de Su Mag^d..., » en même temps que « Luis Hernandez, maestro de tañer y dançar de los pajes de Su Mag^d... » Toute une famille de musiciens, du nom de Bruneau, a été relevée par nous ailleurs. Il est permis de se demander ici si elle n'a point été apparentée au célèbre diplomate Jacques Bruneau, lequel était fils de Jacques Bruneau, peut-être le musicien que nous mentionnons, au tome Ier de *la Musique aux Pays-Bas*. Ce

de deux mil trois cent livres... a lui accordée, pour tout ce qu'il pourroit prétendre et quereller, tant pour pourveoir de nouveaulx accoustrements les douze enffans de cœur, que Sa Maté avoit ordonné luy estre envoyez pour le service de la chapelle d'icelle, que pour furnir aux fraiz et despens qu'il conviendroit faire et supporter, pour envoyer les douze enffans, doiz la ville de Bruxelles jusques à Calaix, doiz là les embarcquer pour Espaigne, et apres les encheminer jusques à la court de Sa Maté à Madrid... cy rendue la somme de IJm. IIJc. l. (1).

Ci-dessous les noms de ces *niños*, qui coûtèrent à l'État tant de sacrifices de tout genre. C'est le dernier grand effort qui a été tenté aux Pays-Bas, si rudement éprouvés sous tous les rapports. Bientôt les *cantorçicos* espagnols vont faire irruption, sous un « maestro de capilla » espagnol. Une vraie décadence qui s'annonce pour nos artistes, et aussi, pensons-nous, pour ceux de la péninsule, car, quoiqu'on en puisse dire, les soprani flamands avaient un organe autrement constitué et une instruction autrement solide que ceux d'Espagne :

Los niños que vinieron à 25 de octubre :

Antonio Rogier. — Amelin Clabau. — Omar Musel. — Antonio Coller. — George de Aure. — Antonio De la Mote. — Christiano Holandre. — Michael Faniau. — Jaques de Autruel. — Cornelio Musel. — Guillermo Cornelio.

GARCIA DE LOIASA (2).

diplomate, en effet, séjourna notamment à Gand « plus longtemps, dit-il, qu'il n'aurait voulu, mais moins que ne le prétendaient les parents de sa femme et les siens. » Or, c'est à Gand que le compositeur Jacques Bruneau remplissait les fonctions de maître de chapelle et se conquit un nom par ses productions. Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 247 à 268.

(1) Recette générale des finances à Lille, année 1594.

(2) Reg. aux rôles, aux Arch du *Palacio real* à Madrid. A Tolède, les *niños* offrent encore quelques vieux souvenirs. Installés dans un local clôturé de la cathédrale, voisin du chœur et servant en même temps de bibliothèque pour les livres de *facistol*, ils exhibent aux curieux une

On les a esquissés en plein exercice de leurs fonctions ; on a vu leur uniforme de parade (1) et celui dont ils se revêtaient pour aller achever leurs études à l'Université (2). Un récit de leurs déplacements ne paraîtra pas inopportun ici. Suivons-les dans une excursion dont divers états officiels fournissent les détails pittoresques.

Les voilà en route (avril 1570), munis de leurs *sombreros*, de leurs ceinturons, de leurs robes, de leurs manteaux, et des autres accessoires de leur toilette de voyage. Il faut subir l'assaut des chaleurs, des vents, de la poussière, de la pluie, et parer à l'usure des effets les plus soumis à l'action destructive des marches forcées : les bas et les souliers.

Leurs bagages sont transportés sur des charettes traînées par des mulets, — huit parfois pour chaque attelage, car, il s'agit d'aller bien réellement par monts et par vaux, à travers des steppes d'une aridité désolante. La fatigue des marches obsède-t-elle l'un ou l'autre *muchacho*, il grimpe sur le *carruaje* et s'y installe bravement, à côté de ses camarades, contents à leur tour parfois de cheminer *pedibus apostolorum* (3).

Le maître, les valets, le médecin veillent sur eux. Course monotone, marquée par le bruit des sonnettes qu'agitent les mulets, et par les cris et les chants des conducteurs. On vient de quitter Cordoue. On a traversé la porte *Gallota*, pour gagner la route qui mène à Séville.

paire de grandes oreilles — célébrées par Voltaire, dans un quatrain célèbre — suspendues derrière l'extrémité supérieure de la planche à exercices où se marquent, à la craie blanche, les thèmes de ces musiciens en herbe, et prêtes à se dresser, comme une épée de Damoclès, sur la tête des indociles.

(1) Voy., plus haut, p. 25.

(2) Idem, p. 91.

(3) Dans la saison des pluies, alors qu'il fallait cheminer à travers des routes boueuses, impraticables au moyen de chariots, les *niños* faisaient *à cavallo* ces courses affligeantes.

On dîne en route. On soupe dans une *posada* de rencontre. Voici celle *del Tampillo*. On y déballe quatre lits destinés aux quatorze *cantorcillos* de l'expédition, et qu'ont amenés quatre chariots. Il y a à arranger, en famille, la chambre et les éléments du couchage. Les lits à sangles, garnis de paillasses, de matelas et de coussins, sont placés sur des *banquillos*. On déploie les couvertures. Prières à genoux et en commun. Litanies et chapelets.

Séville ! Au déballage, jugez des avaries survenues : plats cassés, ustensiles de cuisine démantibulés, habits en lambeaux, souliers détraqués...

La locomotion cesse, mais point d'inactivité. Outre la restauration des dégats subis, il y a à pourvoir aux provisions d'école : papier, plumes, encre ; sans compter un livre des *Constitutions* et un autre des *Exercices* de la langue latine, celui-ci ayant pour auteur un certain Winckerloo, que l'on connaîtra bientôt.

C'est jour de Pentecôte. L'uniforme de parade est de rigueur. Le coiffeur est à la besogne. Les quatorze voix cristalines, fraîchement arrivées, vont se marier, sous les voûtes de la cathédrale, aux voix mâles des chantres. L'effet dut en être admirable.

Séjour restreint, dans la ville des Maures, où, pour la première fois, Philippe II fait son entrée, ce qui donne lieu à des fêtes brillantes.

Au départ, déjeûner copieux pour parer aux fatigues d'une nouvelle excursion, ayant le retour à Cordoue pour objectif. Achats nombreux de chemises en toile de Hollande, de cols, de manchettes, de souliers simples et avec fourrure...

Incident. L'un des *niños* est atteint d'indisposition. Il paie son tribut au climat et aux fatigues. Un médecin de Cordoue vient en aide à celui de la *banda*. Les pharmacies sont mises à contribution. La marmelade est un des condi-

ments prescrits. Après un mieux sensible, deux poulets sont commandés.

On arrive à Ubeda, où l'on s'approvisionne de pain. Le vin se trouve facilement.

On couche à Barsa. Nouveaux approvisionnements, dans la *funda* de la localité, et lessives nombreuses, notamment de huit oreillers, huit essuie-mains, et huit couvertures de lit. La chambre de la *posada* s'offre assez malproprement. On la nettoie de fond en comble. Frais de nourriture : douze réaux. C'est pour rien !

En route pour Madrid. Halte dans la *venta* de *los Arquillos ;* souper et coucher, dans la *venta* de *San Andres*. Idem, dans celle de *los Santos*.

Arrivée à Manriquez. Dormi à *las Covillas*, dîné à Harta, soupé et logé à *Milrilla* (*venta* ?) Halte à la *venta* de *Va parnir*, soupé et couché à Maduleros.

On approche du but. On dîne à Temblerque ; on soupe à Ypes ; on se restaure chemin faisant, à la *funda* de *Alfundiga* ; on passe la nuit à Torrison de Velastro.

Deo gratias ! Voilà Madrid. Détellage des mulles, déchargement des chariots, prise de possession de la *casa* officielle des *niños*. Lits dressés, paillasses rembourrées, matelats regarnis de laine, *platillos* remplacés, dont quelques uns de Talavera, batterie de cuisine renouvelée, telle est la besogne immédiate et pressante à la quelle on se livre.

Puis, la *casa* entière, cuisine comprise, est repeinte et rafraîchie. Deux jours sont consacrés à cet ouvrage nécessaire. On regarnit des ameublements habituels la salle d'études, on se fournit d'une nouvelle provision de papier, plumes et encre. Ceci pour les choses de l'esprit.

Quant aux choses du corps, une ample cargaison de futaine, pour vestes et culottes, est achetée à la *tienda* de

Briones. Pose de garnitures fraîches aux jupons et aux manteaux ; renouvellement des bas, des souliers, des bonnets ; lavage des chemises, au nombre de cinquante-sept, blanchissage des draps de lit, des oreillers, grands et petits, des essuie-mains de toilette et de cuisine, des nappes, etc., est la grande besogne à effectuer pour le moment.

Un nouveau cuisinier s'installe. Le maître de latin Moschlinus, va procéder au nettoyage et à la coiffure des *niños*, heureux d'être rentrés et d'échapper à d'imminentes indispositions. C'est la Saint-Jean. Les chaleurs sont excessives ([1]).

Les exercices tranquilles vont recommencer ; mais point pour longtemps peut-être. Si Charles-Quint aimait les voyages lointains, Philippe II affectionnait les excursions en dedans des limites de l'Espagne. Et, pour le parcourir, il y aura cent fois encore la répétition de ce qu'on vient de lire. Pauvres *niños* flamands !

Leurs commencements ont été faibles. Trois ou quatre soprani, cinq tout au plus, fonctionnaient sous les ducs de Bourgogne, témoin un article des comptes relatif à l'enseignement qui leur fut donné, en 1428, par « Jehinne De la Tour, maistre des V enffans de la chappelle ([2]). »

Sous Charles-Quint, ainsi qu'il a été constaté, on éleva ce chiffre, pour les solennités extraordinaires, à douze. Maintenant, il atteint parfois dix-huit, le plus fort obtenu. L'irruption de l'élément espagnol n'a point pour cause une supériorité de voix et de talent ; bien au contraire. Nubiles à neuf ans, les *niños* espagnols étaient infiniment moins aptes à l'intelligence de leur art que les enfants venus de Flandre, lesquels d'ailleurs, nubiles à treize ou quatorze

([1]) Archives du *Palacio real*, états de la chapelle, etc., année 1570.
([2]) Archives départementales du Nord, Chambre des Comptes, registre, etc., année 1428.

ans seulement, passaient alors brillamment aux hautes études ou revenaient reprendre place, à la chapelle royale, en possession d'une voix mâle, vigoureuse et agréablement timbrée.

Les raisons de cette invasion sont les mêmes que celles dont eurent à pâtir les chantres : la captation exclusive des prébendes lucratives et l'évincement complet des musiciens néerlandais. Là-dessus, comme au sujet des origines et des transformations de l'élément vocal aigu, aux Pays-Bas, on ne peut se borner, pour le moment, qu'à des constations sommaires, laissant à nos successeurs le soin de commenter et de compléter les excellentes informations fournies par le *Messager des Sciences*, les *Annales de l'Émulation*, les *Annales de la Société historique de Tournai*, et diverses publications particulières, celle notamment de M. Félix Hachet [1], d'où nous détachons les intéressantes lignes qui suivent, relativement au *modus vivendi* des choraux montois, lequel était parsemé des mêmes difficultés qui s'offraient en Espagne, et nécessitait conséquemment les mêmes précautions :

Les enfants de chœur formaient une classe de musiciens d'église. Ils étaient dirigés par un maître de chant dont les fonctions consistaient à psalmodier, chanter à l'estapleau, porter la chappe au chœur, conduire en ordre les enfants de chœur à l'église, les reconduire et les enseigner diligemment. Les administrations de l'église prenaient des mesures pour conserver longtemps les enfants de chœur ; c'est ainsi qu'ils faisaient signer un engagement par le père de laisser son fils au chœur pendant un temps déterminé, « sous la peine de 100 florins, applicables aux nécessi-

[1] *Mémoire sur la paroisse et l'église de Saint-Nicolas-en-Havré à Mons*, pp. 6 et 56. Des bourses d'études furent fondées en faveur de ces choraux, pour fréquenter le collège de Houdain.

tés de l'église, et de payer au maître de chant 10 patars pour chaque mois qu'il l'aura enseigné. » Ils faisaient défense au maître de chant « de ne pas le recevoir à son école, si le père n'a passé obligation d'engagement pour six ans. » Il arriva que « Jean Monseu avoit retiré son fils hors du nombre des coraulx sans permission et engagé ailleurs. » Les mambours décidèrent (²) : « d'ordonner au receveur Harvent de faire ajourner le dit Monseu, afin qu'il ait à faire revenir son fils à son devoir, suivant les obligations d'autres coraulx. »

L'organisation des *niños* nous est révélée dans une pièce officielle, règlementant, point par point, les exercices quotidiens de ces aspirants-chantres. Avant de la reproduire, il importe de déterminer nettement la position des chantres eux-mêmes, à une époque où une transformation va s'opérer dans leur art, et où, s'appuyant toujours sur les prescriptions fondamentales de la chapelle royale, certaines modifications sont amenées par les leçons de l'expérience et l'obligation de se conformer à des exigences nouvelles.

De fait, l'admission, au calendrier, de nouveaux patrons tutélaires, l'introduction de façons modernes dans les uniformes, l'adoption de combinaisons inconnues auparavant dans les chants — le rôle des duos et des trios étant plus prépondérant que jamais, — enfin l'abolition de pratiques jugées inutiles ou surannées, eurent pour conséquence naturelle leur inscription ou leur annulation au registre des statuts officiels. Les services furent, par continuation, « conformes al uso de Roma. » L'aumônier général resta le maître absolu de toute la communauté. Voilà ce qui domine dans le programme de l'institution.

Inauguré sous Charles-Quint, poursuivi par Philippe II,

(¹) Délibération des mambours, du 10 février 1650.
(²) Délibération du 21 décembre 1685 et du 17 mars 1687.

ce programme demeura en vigueur — sauf les modifications signalées — jusqu'en 1791, date que porte une des pièces du registre. Toutes sont de la même main, celle du copiste Vincente Perez, qui se dit « tenor à la capilla real de S. M. »

Il y a un faux-titre, ainsi conçu : *Estatutos de la real capilla de S. M. el Emperador Carlos V, al uso de la casa de Borgoña.* Puis, vient le titre spécial, suivi immédiatement des vingt-cinq articles dont se compose l'ensemble des prescriptions :

ESTATUTOS QUE HASTA AGORA SE HAN GUARDADO EN LA CAPILLA IMPERIAL, Y SE HAN DE OBSERVAR EN LA REAL CAPILLA DE S. M., CONFORME AL USO DE BORGOÑA.

I. — Primeramente, manda S. M. que todos los capellanes, cantores y oficiales y subditos de su capilla flamenca, tengan por su superior y con todo acatamiento y obediencia al limosnero mayor, en todas las cosas tocantes al officia, bien y estado, orden y concierto de la dicha capilla, sopena que los que no lo hicieren, sean vayados conforme à la gravedad del yerro o delito por ellos cometida, al qual sobre dicho limosnero mayor comete Su Magestad esto.

II. — Mas, manda S. M. que de aqui adelante, se celebre el oficio divino en la capilla, conforme al uso de Roma antiguo, y esto ansi en las missas, maytines y vesperas, como en otros servicios à esto convenientes, y que se guarden, en los dichos oficios, las ceremonias y costumbres de la curia romana.

III. — Item, que cada dia del mundo, se cante la missa cantada por los cantores de la dicha capilla, de esta manera : desde el dia de sant Remigio hasta Pasqua de Flores, à las nuebe horas de la mañana, y desde la dicha de Flores, hasta el dicho dia de sant Remigio, à las ocho horas, agora salga Su Magestad a ella ó nò ; y que las vesperas se digan à las tres horas de la tarde, sin aguardar à S. M., si no mandare que le aguarden ; y quando Su Magestad estubiere aposentado, en alguna parte donde no

obiere lugar conveniente para celebrar y cantar el oficio divino en palacio, manda que sea celebrado a la hora acostumbrada, y esto en la iglesia a capilla mas cercana que obiere à su palacio, remitiendolo à la direccion del dicho limosnero mayor.

IV. — Mas, que en todas las fiestas solennes, mayores y memores, que se guarden en el rueblo donde S. M. estubiere, se canten visperas y completas, y se entienda que las fiestas mayores solemnes se digan diferentemente en el divino officio que en los menores, segun conviene à cada fiesta en las cerimonias, y todo lo demas al uso del Romano.

V. — Ansi mismo, que todos los capellanes cantores, y oficiales de la dicha capilla, celebrandose el oficio divino, sean obligados a vestirse de ropas targas y bonetes de clerigo, y otras vestiduras clericales sin collares echados, con la barba y corona rasas, sopena de ser rayados los dias que en el hicieron falta.

VI. — Item, que los dichos capellanes, cantores y oficiales, quando entrarero en la iglesia ò capilla donde se celebrare el oficio, se hinquen de rodillas, invocando à Dios Nostro Señor y al Patron de la dicha Iglesia à capilla.

Mas, que les dichos, mientras se disere el dicho oficio, se tengan en pie, diciendo el Introito de la missa et Kirie Eleyson, Gloria, Evangelio, Credo, Sanctus, Pater Noster, y Agnus Dei, y ansi mismo en los principios de las visperas y completas, y otras horas si se diferen, y en las capitulas, Magnificat y Nunc dimittis, y à las precationes y oraciones, estavan las cavezas descubiertas, y en los oficios de las fiestas feriales del Adviento y Quaresma, sean tenidos de humillarse de rodillas, quando se diseren las precaciones, ansi como se ha hecho en el tiempo pasado.

VIII. — Mas, que durante los dichos oficios, tengan todo silencio y se refrenen de risa, habla demasiada y otras cosas deshonestas, sopena de correction y suspension de su gaza ò de otra manera segun fuere el delito.

IX. — Item, que el dicho limosnero mayor mande ir y juntar cada viernes (sino tubiere embarazo ò causa legitima), à los capellanes, cantores y otros oficiales de la capilla flamenca, à

su casa, y en ella tenga cavildo, en el qual se corrisan y multen los que hubieren faltado de hacer su devito, y la dicha multa ordenada y tenida en el dicho cavildo, sea executada y cobrada por quien el dicho limosnero cometiere y mandare, y esto se convierta y reparta y redunde entre los dichos de la capilla.

X. — Mas, si acaso alguno de los sobre dichos se absentaren sin licencia del dicho limosnero mayor, que mande abisar de ello, con el puntador de la dicha capilla, a mayordomos que entonces se hallaren en el bureau, para que los dichos absentes sean rayados de sus gajes durante el tiempo de la absencia.

XI. — Item, que todos los domingos de la Septuagesima, Quinquagesima, Quadragesima y dia de Ceniza, todos los domingos y dias de fiestas de la Quaresma y Adviento, todas las fiestas de Nostro Señor y de Nostra Señora, los lunes despues de Pasqua de Flores y Pasqua de Spiritu Sancto, dia de S. Andres, de S. Pedro, en, el mes de junio, Santiago, todos los Sanctos y Commemoracion de los Difunctos, haya sermon en la dicha capilla, si otra cosa no fuese mandado por Su Magestad.

XII. — Mas, que el capellan semanero se tenga delante del altar, para comenciar los Maytines o otras horas canonicas y oficio de Difunctos, vestido con su sobrepelliz, y ansi mismo el capellan que hubiere de cantar la epistola, se tenga al pie del altar, al lado competente; y tambien las lectiones de los Maytines y Vigilias se digan en un estaplo delante del altar mayor, y los que las hubieren de decir, se vistan ni mas ni menos con sus sobrepellizes.

XIII. — Item, quando el maestro de capilla que tiene cargo del dicho staplo ó facistorio, mandare cantar algun duo ò trio à los dichos que les fuere mandado, sean obligados de ponerse delante el libro y hacer lo que les fuere mandado, sopena de castigo y ser multados.

XIV. — Mas, que el verso y Alleluja se digan de aqui adelante, cada dia, como se ha acostumbrado, los dias solemnes, y que el maestro de los niños haga decir à cada uno de los cantores a veces, y que se pongan en su orden, como fueren, sin mezclarse ò entreponerse el uno con el otro, y que ninguno de ellos rehuse

de cantar el dicho duo ò trio, ò otra cosa que conviniere al dicho officio, quando le fuere mandado por el dicho maestro, sino tubieren causa para ello legitima, sola pena sobre dicha.

XV. — Mas, que todas las veces que les niños de capilla fueren de su casa à palacio, sean acompañados del dicho maestro, ansi a la ida como a la vuelta, y que teniendo embarazo, lo encomiende à otro, y mas, que el dicho maestro dè lúgar à los niños de aprender latin, desde la una hasta las tres horas, despues de comer, los dias de fiestas y sabado, desde la una hasta las dos, y que no embie ni dese embiar los dichos niños, ni llebe à cantar de casa en casa, sopena de privacion de oficio.

XVI. — Mas, que el dicho los trate y entretenga lo mas honestamente que pudiere, en todas las cosas, y les mande dar de comer y beber, acostar y levantar, a las horas acostumbradas, y conviniere a la salud de ellos.

XVII. — Item, que el maestro que los enseñare latin, sea tenido de irles a dar la licion, en casa del dicho maestro de capilla, so la pena sobre dicha.

XVIII. — Mas, manda Su Magestad, que à todos los de la dicha capilla, se les dè de vestir una vez al año, si mas de esto no fuere ordenado y mandado por S. M., y que se vistan de ropas largas de pano negro ò chamelote, todas de una color, y los sayos de terciopelo negro, como en el tiempo pasado han acostumbrado, y que se hagan las dichas vestiduras todas de una suerte, y que tambien los muchachos que cantaren en la dicha capilla, sean vestidos una vez en el año, como se han acostumbrado.

XIX. — Item, que todos los capellanes, cantores y oficiales de la dicha capilla, sean obligados de hacer juramento, quando los rescibieren en el servicio de Su Magestad, en manos del dicho limosnero mayor.

XX. — Mas, que el dicho maestro de capilla no permita ni mande à los muchachos ni à otros, sacàr ni llevar los libros de la capilla, fuera de ella, para serbirse de ellos, ni para enseñarles la musica ò qualquier canto ; y si a caso se hiciere de otra manera, que los mozos de capilla sean obligados avisar al dicho

limosnero mayor, para que lo mando remediar, y si en esto los dichos mozos fueren negligentes, que sean castigados por el dicho limosnero como le pareciere.

XXI. — Ansi mismo, que nadie mande tocár la campanilla, para entrar en missa o visperas, sin abisar al dicho limosnero, ó en su absencia al maestro de capilla, ni hacèr encomenzar los servicios sin su mandado, y que los dichos servicios se hagan conforme al uso de Roma, como dicho es, excepto que otra cosa no se mandare hacer, por alguna razon bastante y competente y buena, segun el tiempo y ocasion lo requiere.

XXII. — Mas, que el dicho maestro tenga cuidado de lo que toca a la musica, en los dichos servicios, para que se cante y diga como conveniere, y que todos los subietos à la dicha capilla en esto le obedezian sin contradiction, so correction como arriba.

XXIII. — Mas, manda Su Magestad que el dicho maestro, durante el oficio divino, estè detràs de los dichos niños, y que de todo lo que el dicho maestro hubire menester, para entretenimiente de los niños, dè parte al limosnero, para que sepa lo que se ha gastado, para el dicho entretenimiento, quando firmare las partidas à gasto extraordinario.

XXIV. — Mas, que todo lo contenido en esto, se lea y declare publicamente a todos los de la dicha capilla, para que no pretendan ignorancia de ello; y que el dicho limosnero les haga prometer de guardar y tener los sobre dichos estatutos, tanto y quanto Su Magestad fuere servido y en ello otra cosa mandare.

XXV. — Item, que el portero y aposentador de la dicha capilla, se hallo cada dia, antes de la hora que se comenzaren los dichos oficios, para mirar y apuntar à los que no cumplieren en todo lo suso dicho, entrando ò estando, ò faltando en la dicha capilla o iglesia, y de todo dár parte y abiso al dicho limosnero mayor [1].

Suit une nomenclature de plus de soixante membres, formant, à ce que dit le document, *la casa de Borgoña ó*

[1] Collection Barbieri.

de Flandes. Elle ne nous apprend de nouveau que l'adjonction d'une vingtaine de chapelains et de chantres, apparemment ceux qui officiaient dans les grandes solennités. Ils apparaissent ici, comme recevant les conseils de deux médecins attachés à la famille royale : *Relacion de los individuos y personas de capellanes y cantores de la real capilla, que el d^or^ Hernan Lopez Mexia, medico de familia del Rey, nostro señor, ha de curar en compañia del d^or^ Martin Azpetia, medico ansimismo de la familia de S. M., año de* 1588.

Inutile de reproduire cette pièce. Il suffira d'y signaler, à défaut de listes de 1587, la première mention de « Felipe Rogier, » en qualité de « maestro de capilla, » et celle de « Guilliermo Bosquier, » comme « theniente de maestro de capilla. » Un *bajon*, Melchior de Camargo, fonctionne concuremment avec le titulaire de cet instrument, Henri Poteels, et le célèbre Christoval de Leon, apparaît, comme *templador*, à côté de Gaspard Brebos. Une chapelle, dite de la *casa de Castilla*, offre aussi ses chapelains, ses chantres et ses organistes.

Ceci semble bien plus intéressant : *Constituciones del m^o^ y niños cantorcicos de la real capilla*. Tel est le faux-titre d'un document dont la reproduction intégrale est à faire. On y trouvera, sans nul doute, un reflet des maîtrises flamandes, qui fournirent non-seulement à la Néerlande, mais à l'Europe entière des maîtres de la plus haute valeur, et, jusqu'ici, aucune pièce de cette nature, remontant au XVIe siècle, n'a pu être déterrée chez nous. Par malheur, il n'y aura rien à y puiser, pour reconstituer, par induction, l'histoire de la didactique musicale en nos provinces, les prescriptions étant presque toutes administratives, et celles qui concernent l'enseignement, ne pivotant que sur la morale et la grammaire. La pièce offre la signature

d'une de nos plus incontestables gloires musicales : Géry De Ghersem.

Résumons-la brièvement :

La maison des *cantorcillos* servira de logement au maître de chapelle, à son lieutenant, ainsi qu'au prêtre chargé d'inculquer aux jeunes élèves les principes de l'écriture, de la lecture et de la grammaire ; — le « doctor » Roland Winkeloo, le même qui rédigea les livres utilisés à Séville, et que l'on verra installé officiellement bientôt, avait été préposé à ces dernières fonctions. —

L'éducation de ces élèves doit être prise en sérieuse considération, et, tout en leur apprenant à lire et à écrire, on n'oubliera point les préceptes de la doctrine chrétienne, les pratiques de l'humilité et de l'obéissance, non moins que les exercices de dévotion, comme, par exemple, de chanter, chaque soir, le *Salve Regina*, dans la salle où se trouve l'image de la Vierge.

On ne tiendra, en la dite maison, pas plus de trois domestiques, et, au cas ou l'on voudrait loger un parent, il prendra la place de l'un de ces serviteurs. Aucun hôte n'y sera admis, et le lieutenant devra se limiter à un seul domestique.

Le maître de chapelle aura, pour lui et ses sujets, le logement qu'occupa le docteur Winkeloo, et le lieutenant prendra celui de son prédécesseur, Adrien Cappi. Pour les *niños*, ils demeureront là où ils se tiennent actuellement, et les deux pièces, contiguës à la salle d'étude, seront destinées à ce que le Roi jugera convenable.

Le lieutenant accompagnera les *niños* au palais ; en cas d'empêchement pour infirmité, le maître de chapelle le remplacera. De cette façon, ils garderont la décence et le calme qui convient, et qu'ils devront observer au chœur.

Le lieutenant donnera ses leçons, aux heures accoutu-

mées. Le maître de chapelle répartira le temps des études, de manière à l'employer à l'enseignement de la grammaire, de la lecture et de l'écriture. Il aura soin de surveiller leçons et de voir si l'on en retire du profit, et, s'il est besoin, il donnera lui-même quelques leçons. Enfin, il veillera à ce que le souvenir de ces précieux exercices ne se perde point.

Le maître aura également à sa charge l'administration de la maison, la bonne et décente tenue des *cantorciços*, la distribution de leurs aliments, la propreté qu'ils auront à garder sur leur personne, leurs lits et vêtements. Le lieutenant prêtera la main aussi à ce qu'en tout règne un ordre convenable, et qu'entre tous existent de bons rapports et une excellente intelligence.

Maître et lieutenant garderont la louable coutume de prendre les repas avec leurs élèves, pour qu'ils leur inspirent une conduite décente et puissent observer les infractions qui s'y conmettraient.

Les vêtements des enfants concernent le maître de chapelle, et, lors de leur renouvellement, personne n'est autorisé à s'emparer des habits hors d'usage, sans en référer, auparavant, à l'aumônier général.

Un registre sera tenu, où l'on fera un inventaire soigneux de tout le mobilier de la maison. L'aumônier le gardera en sa possession, et le maître de chapelle y apposera sa signature. Les dépenses comme les recettes y seront marquées.

L'établissement est interdit absolument à toute femme, hormis à une ménagère non mariée, âgée de quarante ans.

La porte de l'établissement sera fermée à clef, durant la nuit, à moins de cas majeurs. La garde de la clef sera confiée au maître de chapelle ou à son lieutenant. L'aumônier général est chargé de veiller à la stricte exécution de ce règlement, rédigé à Madrid, le 16 décembre 1598.

Le texte intégral du document mérite d'être reproduit :

LA ORDEN QUE SEA DE GUARDAR EN LA CASA DE LOS CANTORÇICOS DE LA REAL CAPILLA DEL REY, NUESTRO SEÑOR, ES LA SIGUENTE :

I. — Primeramente, porque Su Mag^d mando dar la casa en que viven, para que en ella estuvies en los dichos cantorcillos, y el doctor Rolando Vinchelio, capellan de Su Mag^d, que los enseñase la gramatica, y el maestro y tiniente, y se hiçieron Constituçiones, para que cada uno guardase lo que le tocase, se ordena que, en la dicha casa, vivan Matheo Romero, maestro de la capilla, y Geri Gersen, tiniente della, y si convendia quel doctor Vinchelio o otro sacerdote que haga ofiçio de maestro de gramatica, y demostrarlos a leer y escrivir, bueva a la dicha casa, se proveera a su tiempo, y para el efecto quede aposento señalado diferente de los otros, y que el sacerdote que oviere de hazer este ofiçio, come en su aposento.

II. — Que se tenga mucha quenta con la buena educacion de los dichos cantorçillos, y que sepan leer y escrivir, y la doctrina christiana por el catheçismo, y que crien con humildad y obediençia, y tengan algunos exerciçios de devocion, y cada noche canten la Salve, en la pieça donde esta la imagen de Nostra Señora, y se recogan alli a reçar la qual este desocupada, sinque sirva para otra cosa.

III. — Quel maestro no pueda tener mas de tres criados a lo mas, y que si quisiere tener algun pariente, consigo sea a lugar de uno de los dichos tres criados, y no pueda tener mas de un criado.

IV. — Quel maestro de capilla tenga, para si y para sus criados, el aposento que tuvo el doctor Vinchelio y el tiniente, tenga el que antenido Adrian Cappi, su antecessor, y los cantorcillos tengan el mesmo aposento que aora se tienen, y las dos piecas que estan junto a la escuela, se estendes ocupadas, para lo que Su Mag^d fuere servido demandar.

V. — Quel tiniente vaya siempre, acompañando a los cantor-

çillos, todas las vezes que fueron a palaçio, sin haçer falta en esto, no estando enfermo y en tal caso, vaya el maestro con ellos, por manera que siempre asista uno de los dos con los cantorçillos, para que vayan compuestos, y con la quietud y decencia que conviene, y la tengan assí mesmo en el choro.

VI. — Quel tiniente dè siempre liçion a los horas acostumbradas, y el maestro de capilla reparta el tiempo, de manera que le tengan para el estudio de la Gramatica, y leer y escrivir, y tenga cuydado de tomar quenta de las liçiones, y ver como sedan, y como aprovechan, y si quisiere darles algunas liçiones o tomar a su cargo algunos de los dichos cantorcicos, lo pueda hazer de manera que no se pierda la memoria de tan buenos habilidades, como hasta aora a avido.

VII. — Que sea a cargo del maestro el govierno y cuidado de la casa, entre tanto que otra cosa no se ordenare, y ael se le encarga la buena y virtuosa crianza de los cantorçicos, y el regalo de su comida, y la limpieça de sus personas, camas y vestidos, y se encarga tambien al tiniente que de su parte ayude a esto, para que en todo aya la orden que conviene, y entre ellos toda conformidad y buena correspondenzia.

VIII. — Quel maestro y tiniente guarden la loable costumbre de comer y cenar con los cantorçillos, porque demas que, con su presençia, estaran bien compuestos hechara de ver, por hallarse presentes la falta que los officiales de la casa hicieren al regulo de los cantorçicos, y al tiniente se le dè, para su comida, los sesenta maravedis que a su antecessor Adrian Cappi se davan cada dia.

IX. — Que los desposos de los vestidos viejos de los cantorçillos sean del maestro de capilla, en haciendoles vestidos nuevos, pero queno se apodre de ninguna cossa dellos, sin dar primero quenta el limosnero mayor de Su Mag^d^.

X. — Que aya un libro, en que se ponga por Inventario todo lo que ay en la casa, assi de camas, fraçadas, colchones, sabanas, y almohadas, ropa blanca de mesa, paños de manos y adereços de coçina, y todo lo demas que sea comprado y comprare a costa de Su Mag^d^; el qual libro este en poder del tiniente de

limosna, y el reçibo de todo lo firme el maestro de capilla, que a de dar quenta dello, y lo que se fuere consumiendo, sea sentara por consumido en el dicho libro, y lo que se acreçentare, por acreçentado.

XI. — Que en la dicha casa no entren mujeres, y solamente aya en ella una ama, que sea muger soltera sin sospecha, y por lo menos de edad de quarenta años.

XII. — Que la puerta de la calle este cerrada con llave, de noche, los seys mes del invierno, desde primero de octubre hasta fin de marzo, a los ocho, y en verano, desde primero de abvril hasta fin de septiembre, a las nueve; y si suçediere necesidad forçosa, despues destas horas, aya deva abrir el maestro o el tiniente, y la cierre luego, sinque se pueda confiar la llave a otra persona alguna, y esto se guarde puntualmente.

XIII. — Quel limosnero mayor tenga cuydado de que esto se guarde compla y l'xecuse, y de castigar lo que en contrario se hiciere. En Madrid, a 16 de deciembre de 1598 años.

D^or^ DON ALVARO DE CARNAJAL.

Ante mi + GABRIEL LOPEZ DE CESAR, notario.

En Madrid, a nueve de henero de mil y quinientos y nonenta y nueve años, yo, el dicho notario, ley y notifi quelas ordinaciones de suso contenidas, a Mateo Romero, maestro de capilla de Su Mag^d^, en su persona; el qual dixo que el hablara con el s^r^ don Alvaro de Carvajal, limosnero y capellan mayor de Su Mag^d^, sobrello, e yo, el presente notario, le ofreci el treslado de las dichas ordinaciones, y dixo que no le queria recebir. y firmo lo de su nombre.

MATHEO ROMERO.

Ante mi + GABRIEL LOPEZ DE CESAR, notario.

Suivent deux modifications, relatives à l'agréation et à l'exécution de ces constitutions : l'une signée à Madrid, par « el s^r^ doctor Joan Bapta de Acevedo, capellan de Su Mag^d^, » et par le susdit notaire Lopez, en date du 11 janvier 1599; l'autre, aussi signée à Madrid, le 12 janvier suivant, par

Matheo Romero et encore le prédit notaire. Enfin, vient la notification transmise à De Ghersem, celle qui a motivé la copie des règlements, auxquels il aura coopéré, sans le moindre doute, et qu'il a été chargé d'exécuter ponctuellement, dans les parties qui le concernaient.

Cette pièce porte en marge : « Notificacion a Geri de Ghersen, tiniente. » En voici le texte :

En Madrid, a doce dias del mes de henero de mil y quinentos y nonenta y nueve anos, yo, el dicho notario, notifi queel auto de arriba, y las ordinaciones y constituciones, a Geri Gersen, tiniente de capilla de Su Mag^d, en persona ; el qual dixo que lo obedece, y, en lo que a el toca, esta presto de lo cumplir, firmo lo de su nombre, e yo, el presente notario, le entregue el treslado de las dichas constituciones, corresgido con su original.

GERY DE GHERSEM.

Ante mi + GABRIEL LOPEZ DE CESAR, notario (1).

Les lacunes que nous déplorions tout-à-l'heure, sont partiellement comblées, grâce à la pièce suivante, qui nous révèle que les *niños*, en réformation de leur voix, sont autorisés à apprendre « l'orgue, le basson, le cornet, la saquebute, la *chirimia*, la viole (à archet), le violon, la harpe, et d'autres instruments. » De cette façon, la chapelle coûtera moins, et sera toujours pourvue d'habiles chanteurs et virtuoses, sans devoir les quérir ailleurs.

On lit, au dos du document : « De Su Mag^d, junio 1601. Sobre los cantorçicos. Su M. mando despues, que el clerigo no fuese de los de la capilla, porque no se occupase y dexase de acudir a la capilla y por otros inconvenientes que se representaron. »

SEÑOR.

Destos cantorçicos que se van reçibiendo, entiendo que an de salir muy buenos cantores de todas voces, y asi es bien que no sean

(1) Collection Barbieri.

todos castrados, y los que no quedaren con voz, ó pareciere que se puedan applicar á instrumentos, despues que sepan muy bien cantar, los podran aprender, como son órgano, bajon, corneta, sacabuche, chirimía, viguelas de arco, viguelones, harpa y otros instrumentos, y vendran à ser grandes musicos, cayendo esto sobre ser diestros cantores, y haprendiendo de tan buenos maestros como tendran. Encaminando esto asi, se sustentara la capilla con menos costa que hasta aqui, y con los cantorçicos no se harà ninguna, sin que sirvan y sean de provecho, y tendra V. M. de todo género de musica grandes pieças, sin buscarlas de fuera. Ha me pareçido dar quenta á V. M. deste intento, para que, aprovandole V. M., le sigamos, y si no, se haga en todo lo que V. M. mandare, que será lo mas acertado. Estos cantorçicos que an venido, en tanto que se les haçe de vestir, aprenderan algunas cançiones, para que V. M. siendo servido los oiga un dia desocupado.

Ay duda si se vestiran con ropas flamencas, ó con lobas y beccas ques ábito castellano, porque asi andaran mas limpios, y estaran mas liberes para poder quitar y poner libros, y servir en el choro en lo que se ofreciere, ó con que ábito es V. M. servido que anden, que es bien que sea señalado ; el de las lobillas y beccas de terciopelo, en lugar de las bueltas que traían las ropas flamencas, muy bien pareçeran y no es de mas costa, y Manuel de Sosa le apprueva.

V. M. mandará en todo lo que fuere servido. En Valladolid, 9 de junio 1601.

En marge, de la main de Philippe III :

He visto esta consta, y esta bien todo lo que en ella se dice, salvo que los muchachos traygan sus lobillas pero sin vecas, pues pareçe que ygualan con los sacerdotes que las traen, y assí creo que bastara esto con algun poco de falda, lo demas todo esta bien, y que seles de algun sacerdote de los de la capilla, para que tenga cuenta con ellos, y viba tanbien en su compañia y les enseñe con virtud y recojimiento [1].

[1] Suit le paraphe du souverain : *F-l-e* enlacés. Collection Barbieri.

Le monarque sanctionne tout ce qu'on lui propose, au sujet des *cantorcicos* : l'enseignement facultatif des instruments de musique les plus usuels, les vêtements spéciaux pour les offices au chœur, l'ingérence des prêtres, à titre didactique et moral, etc. Ici, se représente la question de la castration, cette fois à l'aide d'une pièce officielle. Déjà, en 1570, on a vu figurer, ailleurs ([1]), lors du débarquement de la reine Anne d'Autriche à Santander, « force Espaignolz, chantant par chemin, tous chaponnez..... » C'était apparemment une chose exceptionnelle, du moins ces châtrés, sans doute des virtuoses de rencontre, n'appartenaient point à la chapelle royale ; et, si le fait était vrai, la phalange flamande aura été préservée du fléau, nous avons dit comment et pourquoi ([2]). A l'époque présente, l'invasion est réelle, impossible de nier : les pièces sont là. Et pourtant, nous soutiendrons que le mal a été limité aux sujets espagnols, mêlés insensiblement au personnel néerlandais, resté homogène auparavant.

Le 9 janvier 1594, réception du « doctor Rolando Winkeloo, » lequel deviendra bientôt maître des « niños. » Au même « tercio primero, » installation officielle, comme simple chantre, de :

Matheo Romero. Su Mag^d asido servido de recibirle por cantor de su real capilla con los gajes de Borgoña, y que le corea esta merced desde principio deste año de mill y quinientos y noventa y quarto, come consta por la certificacion del s^r Garcia de Loaysa ([3]).

([1]) *Musique aux Pays-Bas*, t. IV, p. 190.

([2]) Leur installation aux Universités, pour devenir prêtres, écarte absolument la possibilité d'une mutilation inhumaine. Voy. plus haut, p. 14.

([3]) Registre aux rôles de la *casa real*, au *Palacio* de Madrid, etc. Le nom, tronqué peut-être, de Winkeloo, nous aurions déjà dû en faire la remarque, sonne étonnamment celui de la veuve d'Adrien Couwenhoven, Anne Wickerslot, mentionnée plus haut, à la page 163.

C'est la première agréation d'un maître espagnol, destiné à s'élever aux plus hautes dignités de la chapelle flamande. L'exemple étant donné, l'immixtion se poursuivra régulièrement, à l'aide d'autres artistes. Déjà, on l'a fait remarquer, la chapelle espagnole entière se soutenait « à los gajes de la casa de Borgoña. » Elle finira par absorber entièrement sa rivale.

En 1595, même disposition, jusqu'au « tercio primero » de 1596, marqué par un mémorable évènement : la mort inopinée de l'illustre Philippe Rogier, laquelle est ainsi enregistrée :

Philipe Rogier, maestro de capilla, a de aver hasta fin de ebrero, porque este dia murio † (1).

Lignes concises, désormais acquises à l'histoire, et qui livrent, pour la biographie complète du grand artiste, un élément d'information qu'on a vainement cherché à obtenir jusqu'ici.

Cette mort, désignée pour être arrivée « à la fin de février, » se trouve avoir eu lieu le 29 du dit mois, c'est-à-dire un jeudi, car l'année 1596 était une bissextile. Ceci est obtenu moyennant une formule bien connue et d'une exactitude rigoureuse. On peut, à l'aide d'une induction, assigner une date approximative à sa naissance, en attendant mieux. Philippe Rogier arriva à Madrid, en 1572, à titre de soprano. Puisque les *niños*, recrutés aux Pays-Bas, ne pouvaient être âgés de plus de douze ans, il en résulte, qu'en donnant dix ans au jeune Rogier, on en arrive, en partant de la date du décès de l'artiste, à un âge de trente-quatre ans, âge réellement incroyable, vu la somme de travaux accomplis, et qui le range parmi les grandes indi-

(1) Registre aux rôles de la *Casa real*, au palais de Madrid, etc.

vidualités moissonnées, au printemps de leur vie, après une série d'œuvres d'une portée supérieure.

La poésie vient merveilleusement en aide ici aux documents officiels. En ouvrant les œuvres de Lope de Vega Carpio, le poëme : *Laurel de Apolo*, dédié, le 31 janvier 1630, à « Don Juan Alfonso Enriquez de Cabrera, almirante de Castilla, » et où l'auteur, qui se trouvait alors à Madrid, s'intitule « capellan y criado de Vuestra Excelencia ; » ce poëme disons-nous, s'offre tout d'abord à votre attention, et vous ne tardez point à y voir « frey Lope Felix de Vega Carpio » accentuer quelques souvenirs, au nombre desquels se présente celui de Philippe Rogier, qu'il rapproche d'un instrumentiste et compositeur sévillian fort estimé, Palomarès, mort à la fleur de l'âge, tous deux, insinue-t-il, victimes, comme Orphée, des séductions féminines.

Cela forme une dizaine de vers, dans la quatrième *Silva* — division du poëme — où intervient également un poëte dont Rogier avait mis en musique certains chants, le nommé « pastor Pesquera. » Les voici, mis en vedette pour la première fois :

Pero ya las canciones amorosas
De tu, pastor Pesquera,
Que del amor lo era ;
Te piden que te acuerdes
Que fué el honor de tus riberas verdes,
A Felipe Roger y á Palomares ;
Roger, honor de Flándes, gloria y lustre,
Y Palomares de Sevilla ilustre ;
Entrambos, en la flor de sus deseos,
Para lograrse mal dulces Orfeos.

Le répertoire de la chapelle royale flamande de Madrid, si intéressant à plus d'un titre, comme on a pu lire, renfermait nombre d'œuvres de Philippe Rogier, probablement restées manuscrites. Le jeune compositeur, de même que

son prédécesseur et son maître, George De la Hèle, a abordé le genre des *villancicos*, et, il convient de le dire, il y a réussi pleinement. Ces pièces simples en elles-mêmes, susceptibles d'être encadrées dans une profusion d'enjolivements harmoniques, qui en faisaient des œuvres d'art très-goûtées, ont dû s'adapter admirablement à sa nature, un peu gauloise, croyons-nous, pour avoir pu en produire d'aussi nombreuses et aussi goûtées. Toutes celles dont on verra le titre, ont sensément été exécutées à la chapelle royale, et leur succession rapide laisse croire qu'une auguste intervention en reclamait sans cesse de nouvelles. De la Hèle, qui en produisit avec succès une assez bonne quantité, et notre Lassus, fécond et heureux au possible en ce genre un peu fantaisiste et léger, appartenaient tous deux à une famille wallone.

Avant de passer à l'énumération des *villancios* officiels, enregistrés à la chapelle royale, constatons qu'à Tolède, ces chants pastoraux, s'exécutaient avec un quatuor d'instruments à vent, tandis qu'ailleurs l'accompagnement, en usage pour ces chants, ne consistait parfois qu'en de simples violes ([1]). Ces instruments, nous les avons eus sous les yeux. Ils consistaient en un basson, deux grands hautbois et un petit basson à serpentine. Si nous ne nous trompons, c'est là un reste d'un accompagnement complet, où, à côté du *Chorist Fagott*, vibraient les *Kortholt*, courtauts, les *Racketen*, et leurs diminutifs, enfin toute la famille d'instruments à anches si usuels autrefois en Allemagne et aux Pays-Bas, et dont on pourra voir la description et la figuration complète dans Prætorius. En effet, les exemplaires

([1]) Au palais de Madrid, on se servit plus tard, en remplacement de l'orgue, d'un clavecin pour l'accompagnement des *villancicos*. Un noël populaire, soutenu par une simple guitare, a été entendu par nous en dialecte limousin. Rien de plus singulier ni de plus bizarre.

vus par nous à Tolède, placés dans un sac ou étui de cuir, et conservés soigneusement dans un grand coffre, avaient une physionomie allemande, sinon flamande, bien prononcée ; leur couleur était d'un brun foncé, et ils nous semblaient appartenir à la fin du XVIIe ou au commencement du XVIIIe siècle. Ils étaient à vendre ; seulement leur prix était exorbitant. Le petit *Stimmwerk Racket*, que nous avons commencé par appeler *bassonnet*, n'était obtenable qu'à raison de vingt-cinq *duros* (1). Nous mentionnons cette circonstance, pour appuyer notre hypothèse de la dispersion de l'accord complet du fagot, amenée insensiblement par des cessions partielles.

Ceci nous ramène vers « l'estrange instrument d'Espaigne, » visé, au volume précédent, et susceptible d'être rapporté à la basse, dite *de Flandre*, décrite par Kastner (2), et qui, partant, pourrait bien avoir fonctionné pour les noëls, comme, chez nous, le *rommelpot*. Il n'y aurait, pour cette assimilation, aucun argument gratuit à invoquer, puisqu'un instrument semblable s'est rencontré, au delà des Pyrénées, il n'y guère plus d'un demi-siècle. A priori, nous lui avons assigné un caractère rustique (3). Kastner, après l'avoir attribué aux mendiants, lui donne, quelques pages plus loin, un rôle dans un orchestre forain. Il en a trouvé, ajoute-t-il, une gravure où il est ainsi représenté (4). A notre tour, nous en avons rencontré, il n'y a pas longtemps, un dessin complètement champêtre.

Nous avions sur nous ce dessin lorsque nous visitâmes, en 1882, les environs de Valladolid. Exhibé à divers cam-

(1) Ce qui équivaut à cent trente-un francs cinquante centimes de notre monnaie.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. IV, p. 93.

(3) *Ibid.*, même tome et même page.

(4) *Danses des morts*, p. 237.

pagnards, la plupart déclarèrent l'avoir connu autrefois, c'est-à-dire dans leurs jeunes années. On y indiqua quelques variantes de construction d'une importance tout-à-fait secondaire. On se rappelait, par exemple, avoir vu figurer, au sommet de certains bâtons transformés grossièrement en une sorte de cithare — les arcs dont se servent nos tireurs à l'arbalète, peuvent en fournir une idée — un ou plusieurs grelots, et même un minuscule triangle, faisant l'office de clochette. On en jouait souvent, comme aujourd'hui l'on joue de l'accordéon, qui peut-être a détrôné entièrement l'antique engin en question. C'est aux sons de l'accordéon que les paysans espagnols dansent ; c'est vraisemblablement aussi aux sons de la basse, dite *de Flandre*, qu'ils organisaient jadis leurs ébats traditionnels. N'avons-nous pas vu, au premier voyage de Philippe-le-Beau en Espagne, la « cloquette, » attachée aux jambes des ballérines rustiques, et leur servir d'impulsion rhytmique (1) ?

Notre instrument s'agite en pleine nature. A gauche du virtuose, un tertre couronné d'arbres. A droite, une maisonnette, devant laquelle stationnent, et s'entretenant, deux cultivateurs, porteurs de leur instrument aratoire. Au fond, une plaine accidentée. Où sommes-nous ?

(1) La flûte, m'a-t-on rapporté aussi, s'associait parfois, en Espagne, avec un sistre, ou plutôt avec des cymbales triangulaires à anneaux retentissants. Cet instrument, comme partout, accentuait le rhythme et rompait l'uniformité placide des roucoulements. En Flandre, du moins en Néerlande, la même juxtaposition doit avoir eu lieu, puisqu'un tableau de genre, datant du XVIIe siècle, et représentant un intérieur de paysans, la met en œuvre de la façon naïve que l'on devine. L'un rustre est accoudé sur une table, dans une attitude assoupie. Une vieille le secoue, et lui reproche sa somnolence inconvenante, en présence de la jovialité de ses compagnons. En effet, ici, l'on chante ; là, on fait l'amour ; ailleurs, dans un coin, on se débarrasse d'un liquide gênant. Le tout est égayé, aux sons crépitants d'un sistre, manié par un gamin, et d'une flûte allemande, jouée par un vieillard. On entend d'ici cette musique singulière, à vibrations mineures, dans le thème comme dans l'accompagnement rhythmique.

LA BASSE DE FLANDRE, AU XVIIe SIÈCLE.

Le joueur est un petit homme trapu, dont la physionomie et le maintien annoncent un toqué, *ein Narr*. Il semble se complaire à joindre, aux voix de la nature, sa monotone voix à lui. Par là, il rapproche inconsciemment l'instrument qu'il manie, de son origine primitive, laquelle dérive, sans la moindre hésitation, des contrées sauvages. Il tient, de la gauche, l'extrémité inférieure de son bicorde. De sa droite, il frotte, à l'aide d'un petit archet Louis XV, les cordes emprisonnant, à leur sommet, entre le bois du bâton et elles, une vessie transparente. Chaque corde est doublée, comme renforcement des vibrations.

Le dessin, accuse, dans sa physionomie générale, le XVIIe siècle. Elle est une reproduction à la plume d'une estampe que nous pouvons affirmer être de provenance hollandaise. Les caractères dont est formée la signature du graveur établissent ce fait. Le nom de Crussens, placé dans l'angle inférieur gauche, sonne d'ailleurs la Néerlande. A titre de renseignement sur cet artiste du burin, constatons qu'un Antoine Crussens est notamment l'auteur d'une gravure grotesque intitulée : *Rompo de Pompo* — Pompo est un bouffon italien bien connu. — L'ortographe de l'inscription en vers flamands et français appartient, sans le moindre doute, au XVIIe siècle, que marque d'ailleurs également le style de la planche. On y reconnaît un agrandissement, transformé plus ou moins, d'une gravure de Callot. Antoine Crussens figure, avec une série de dessins, dont plusieurs caricatures, dans le catalogue Paignon-Dijouval, n°s 752 et suivants. A l'exception de Nagler, aucun biographe ne s'en occupe (1).

Quant au costume du bassiste, voici comment nous

(1) Renseignement fourni obligeamment par M. Henri Hymans, conservateur du cabinet des estampes à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

pourrons le classer. Un instrument similaire se retrouve entre les mains du fou de l'une des confréries d'archers de Bruxelles, sur un tableau, que, le premier, nous avons fait connaître, pour le groupe d'instrumentistes qu'il représente. Ce groupe, reproduit exactement d'après un tableau dû à Denis Van Alsloot, et qui se conserve au Musée du *Prado* à Madrid, a pour sujet principal une procession de pucelles, conduite par le clergé de l'église du Sablon. Le bouffon en question a un accoutrement différent du *Narr* hollandais. Il étale même un certain luxe qui exclut l'idée d'un personnage nomade. Seulement, les deux fous se rapprochent, du type traditionnel assigné à l'espèce, par le capuchon, ou mieux encore, par la marotte, vêtement qui, sur le tableau de Van Alsloot, est muni de grelots, engins indicatifs de la folie, tandis qu'ici il est simplement orné de glands. Une millième variante, en somme, d'une création fantaisiste que l'on trouve sur bien des monuments de l'antiquité payenne, et que nous avons esquissée, quant à son invasion dans le domaine de la comédie flamande, au tome Ier de notre *Théâtre villageois en Flandre*.

La basse *de Flandre*, comme le *Nederlandsche Bas*, seraient-ils originaires des colonies hollandaises ?

« Les nègres, dit Kastner, ont un instrument tout semblable. Dans l'île Maurice, on l'appelle *bobie* (1). » Les sauvages des Antilles connaissent un tricorde, muni d'une calebasse évidée, qui s'accouple avec une sorte de cornemuse. D'autres peuplades barbares se servent d'une noix de coco creusée, pour le centre de résonnance d'un monocorde et ses dérivatifs. En se mettant quelque peu en frais d'ingéniosité, on a pu perfectionner des instruments similaires, ayant, pour centre sonore, un tronc de bois

(1) *Danses des morts*, p. 237, et *Musique aux Pays-Bas*, t. IV, p. 93.

habilement creusé et intelligemment approprié à sa destination organo-technique. Le *ravanastron* indien, instrument à cordes sans doute encore primitif, s'il en fut, se trouve être muni ainsi d'un cylindre de bois de sycomore creusé, ayant pour table d'harmonie une peau de serpent de boa. A ce bicorde sont adaptées deux chevilles, destinées à tendre les cordes, et faites d'intestins de gazelle....

Nous voilà bien loin des Pays-Bas et de la basse, prétendûment flamande. Une analogie de nom va nous y ramener, et nous permettre, à l'aide d'une piste scientifique, magistralement conduite par un organographe anglais, à la vraie provenance de notre énigmatique instrument. *Basse de Flandre* appliquée au bicorde que l'on connaît, ou *Basse de Néerlande* attribuée à un polycorde dont le nom populaire, parmi nous, et *Noordsche Balk*, Poutre du Nord, se valent onomastiquement parlant. L'un se frotte, il est vrai, et l'autre se pince (1); seulement, tous deux, par leurs vagues susurrements ont dû faire, mêlés à d'autres instruments, l'office de bourdons, de basse-pédales, ce que démontre, pour le *Noordsche Balk*, la qualification de *Hummel*, équivalente à bourdon, d'où *hommelen*, bourdonner (2). Or, il est démontré aujourd'hui que ce dernier instrument, si répandu au septentrion, est tout bonnement d'origine orientale, et que, pour parvenir jusqu'à nous, il a passé par l'Espagne. Au risque de reprendre ici des considérations émises ailleurs par le savant Engels, reproduisons la lettre, soigneusement traduite, qu'il fit l'honneur de nous adresser, à propos de notre attribution éventuelle et provisoire du *Noordsche Balk* aux contrées nordiques des Pays-Bas :

(1) Voy. plus loin, page 202.

(2) Notre *Rommelpot* grossier, remplissait le même emploi, de même que les instruments plus perfectionnés, la vielle, la cornemuse, la musette, etc.

Londres, 54 Addison Road. Kensington, 21 Mars 1879.

CHER MONSIEUR,

Acceptez mes sincères remerciments pour votre bonne lettre aussi bien que pour votre intéressante gravure du *Noordsche Balk*, où je revois une ancienne connaissance, comme vous le verrez d'après les dessins suivants, faits à la hâte.

L'ancien *Scheidholz* allemand (le moderne *Scheiholz* allemand, ou la *Bûche* française, de nos jours, appelée par les Français *Épinette des Vosges*) vous est très-connu, comme je le vois, d'après votre utile ouvrage *la Musique aux Pays-Bas*, tome IV, p. 86. Un antiquaire musical suédois m'a envoyé la photographie d'un instrument semblable, qu'il appelle *Hummel* (fig. 1), et qu'il trouva dans un vieux garde-meuble d'une petite ville de province, en Suède. Le *Langelegen* (fig. 2) se rencontre encore de temps en temps, parmi les habitants de la campagne, en Norwège. L'exemplaire qui figure ici, est dans ma collection d'instruments de musique. Il me fut envoyé de Norwège. L'instrument marqué (fig. 3), fut acheté par moi dans une vieille boutique de curiosités, dans un faubourg de Londres. A l'instar de ceux qui précèdent, il peut être envisagé comme un cither horizontal, de même pour l'instrument absolument anglais (fig. 4), que l'on conserve au Musée de Leicester. Si vous considérez le *Noordsche Balk* comme étant un exemplaire modifié de cette classe d'instruments à cordes, vous admettrez, sans aucun doute, qu'il n'appartient pas exclusivement aux Néerlandais, mais qu'il a été largement répandu dans différentes contrées de l'Europe, probablement à une époque primitive.

S'il m'est permis d'aventurer une conjecture, je déclarerai qu'il est d'origine orientale, et que, très-probablement, il fut apporté de l'Espagne dans le centre et le nord de l'Europe.

En tous cas, les Allemands avaient autrefois la coutume de

l'appeler *Die Spanische Hummel*, ce qui indique qu'ils le considéraient comme étant de provenance espagnole, et nombre d'anciens instruments de musique espagnols peuvent être regardés comme ayant une origine mauresque. Pour le nom de *Hummel*, vous savez probablement qu'il se rattache au bourdon placé sur le côté des cordes tendues au dessus des touches. Les Allemands avaient aussi jadis une petite cornemuse nommée *Polnische Hummel*, parce qu'il était muni de *tuyaux bourdons* et qu'il provenait de la Pologne.

Mais, je ne vous fatiguerai point par une longue discussion sur un sujet auquel je ne suis pas sûr que vous vous intéressez suffisamment pour le poursuivre dans ses plus minutieux détails.

J'ajouterai donc seulement mes remerciments réitérés pour votre obligeante communication, et mon assurance que j'éprouverai un vrai plaisir, si je puis, en retour, vous être de quelque utilité.

Croyez-moi, cher Monsieur, votre dévoué,

CARL ENGEL.

P. S. — Excusez l'imperfection de mes esquisses, je suis très-occupé ; mais, j'avais besoin de vous donner au moins quelque idée de la forme des instruments auxquels je faisais allusion, dans les lignes ci-dessus.

Fig. 1. *Hummel* suédois.

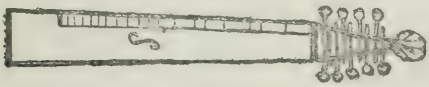
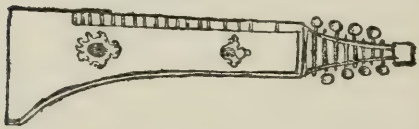


Fig. 2. *Langelegen* norwégien.

Fig. 3. Ancien cither horizontal anglais.

Fig. 4. Ancien cither horizontal anglais.



Nous fîmes observer à M. Engels que le ventre de l'instrument, double sur la figure du musée archéologique d'Ypres reproduite par nous ([1]), ne se rencontre guère dans les contrées d'où il tient ses spécimens de *hummels*, non moins qu'en Allemagne, où Prætorius a pris le dessin d'un *Hummel*, qu'il reproduit, à la planche XXI de son *Theatrum instrumentorum*, une preuve que cette annexe est caractéristique aux Pays-Bas. Que l'instrument, ainsi modifié, se pinçât des doigts ou qu'il se grattât à l'aide d'une plume, en guise de plectrum, comme cela avait lieu à Boesinghe, afin de guider et de soutenir le chant en l'absence d'un orgue ([2]), le supplément susdit remplissait un office bien

([1]) M. Broers, dans une notice dont les éléments ne diffèrent point sensiblement de ceux recueillis par nous, reproduit exactement la figure de l'instrument d'Ypres qui accompagne notre petit travail de 1868. Ce fut un premier jalon posé sur une lande stérile. Depuis, le terrain s'est déblayé, à l'aide de contingents successifs. Ce n'est point sérieusement que M. Engels a pu douter de l'intérêt qu'offre pour nous ce genre d'études rétrospectives. Après ouvert la voie, pouvions-nous, d'un bond, aller jusqu'au bout. Qui donc peut se flatter d'en être arrivé là ?

([2]) Voy. encore — pour ce renseignement, que nous tenons de M. le

utile, celui de permettre de reposer la main, sans craindre d'entraver la sonorité des cordes. Cette sonorité d'ailleurs en acquérait plus de force et d'extension, et le maniement de l'instrument plus de facilité et d'abandon. Un perfectionnement, sans contredit.

Au demeurant, les deux instruments d'une dénomination néerlandaise, ne diffèrent guère sensiblement par leur essence sonore. A la basse, appelée *de Flandre*, la caisse de résonnance, c'est la vessie ; le manche, c'est le bâton ; et, pour les cordes, elles se tendent de la même manière. Rôle similaire aussi, nous l'avons vu, comme bourdon de basse, bien que Gathy prétende qu'il signifie simplement un *Hummelbass*. Le même auteur, soit dit en passant, assigne, avant M. Engels, au terme de *Hummel* le caractère de la cithare polonaise et de la *Balalaïka* russe, montée, celle-ci, de deux cordes. Il y a, en effet, des similitudes frappantes.

Ces similitudes, M. Engels estime judicieusement qu'elles existent aussi pour la bûche française. Toutefois, c'est, ce semble, pousser l'analogie jusqu'à l'exagération, comme le fait M. Chouquet, en essayant de ramener le type du *Noordsche Balk* à cette *Épinette des Vosges*, ainsi qu'on la nomme encore. Allons-nous donc bientôt avoir une autre revendication, amenée par l'expression de *Spanische Hummel* ? Soit. Nous avons exposé consciencieusement l'existence, au delà des Pyrénées, d'une basse *de Flandre*. N'importe d'où elle provienne, le fait reste acquis à l'histoire, comme celui du maniement d'un « estrange instrument d'Espaigne, » au dîner de Philippe-le-Beau, en 1506, tous deux pour aider à élucider la grosse question de la provenance, de la forme

chanoine Van de Putte, jadis curé à Boesinghe, et le possesseur primitif du *Noordsche Balk* décrit par nous, — la *Musique aux Pays-Bas*, t. IV, p. 86.

et de l'emploi des anciens engins sonores populaires en nos contrées.

Les noëls dont la nomenclature suit, sont dûs vraisemblablement à la plume facile et spontanée de Philippe Rogier, qui les aura offerts à la chapelle royale, lors de son avènement à la maîtrise :

Anno 1590. — Lo que a escrito, por el servicio de la capilla del Rey, nostro señor, Isaac Bertu, apuntador de la capilla, el postrero tercio, y de los Reyes, son estos.

El tercio postrero del ano de 1590. — Primeramente. A 5, Vuestras lagrimas tam bellas, r. 5. — A 8, Como os questa tanto dios, r. 8. — A 5, Siendo luz de las estrellas, r. 5. — A 6, Quien criolos animales, r. 6. — A 6, Abelen de noche como y re, r. 6. — Copla. A 3, Abelen de noche, r. 3. — Copla. A 3, Abelen de noche, r. 3. — A 8, Bella pastorcica, r. 8. — Copla. A 4, Bella pastorcica, r. 4. — A 5, Si quantos vienen y van, r. 5. — Copla. A 2, Por tal adonde los dos, r. 2. — Copla. A 2, Por tal adonde los dos, r. 2. — A 6, Dios nascido, r. 6. — A 8, Bras que os admira y espanta, r. 8. — A 8, En ora buena, r. 8. — Copla. A 4, En ora buena, r. 4. — A 4, En ora buena, en tablatura, r. 4. — A 12, Oye passo passo no hagas ruido, r. 12. — A 6, El esclavito de allende, r. 6. — Copla. A 1, El esclavito de allende, r. 1. — A 8, Llora el niño, r. 8. — Copla. A 3, Llora el niño, r. 3. — A 8, Bras que os admira y espanta, r. 3. — Copla. A 3, Bras que te admira, r. 3. — Copla. A 2, Bras que te admira, r. 2. — A 5, Quel gentil ioli mignon, r. 5. — A xi, Hodie Christus natus est, r. xi, y tres partes en tablatura por tañer el organo, r. 3. — A 5, Al resplandor d'una estrella, r. 5. — A 5, Juyzios sobre una estrella, r. 5 (1). — A 6, Afe niño tierno a fe, r. 6. — Copla. A 1, Afe niño tierno, r. 1. — A 6, Blanda la mano, r. 6. — A 3, Blanda la mano, r. 3. — A 6, Del cielo le vienes, r. 6. — Copla. A 4, Del

(1) A la marge ici : « Tiene le Talamentes, » c'est-à-dire en possession de maître Talamantes.

cielo le vienes, r. 4. — Copla. A 4, Del cielo, para tañer a lorgano, r. 2. — A 12, Divino sol de justicia, r. 12. — A 3, Divino sol, para tañer lorgano, r. 2.

Summa de todo lo que esta aqui contenido, monta reales 202.

ANGELBERTO TURLUR. HIERONYMO TALAMANTES.
GARCIA DE LOAISA. MARTIN D. HERR.

Rescivio los villancicos en esta quenta conthenidos, ecepto el que dize tiene Talamantes ; en Madrid, cinco de marco 1591.

ANTONIO VOTO (1).

A lire les titres de certaines compositions, la question soulevée plus haut, page 158, pourrait se résoudre ici d'une façon négative, partiellement s'entend, quant à la présence de Philippe Rogier en Portugal, lors de la composition de ses *villancicos* en dialecte lusitanien. Il en est encore en langue mauresque.

En 1591, et au premier tiers de 1592, on livre à la copie des œuvres de Pierre De Manchicourt, de Jacques Archadelt, de Pierre Cléreau, de Pierre Cadéac, de Jean Maillard, de Claude Goudimel, de François Guerrero, de Bibanco et de Philippe Rogier. Celles-ci sont nombreuses et importantes :

EL TERCIO PRIMERO DEL AÑO DE 1591. — Lo que gasto, para el servicio de la capilla del Rey, nostro señor, Isaac Bertu, apuntador de la dicha capilla, por mandado del dicho maestro de capilla, del año de 1591, el tercio primero del año de 91, cada pliego en puncto quadrado, en papel de marca mayor, dos reales.

Primeramente, en el año de 1591, he escrito en papel de marca mayor, en puncto quadrado grande, los ochos de : Nunc dimittis servum tuum Domine, de Pedro de Manchicourt, 24 pliegos, que monta 48 reales, y uno mano de papel de marca mayor, 4 reales, y quatro reales, para engrudar, que monta en todo, reales 56.

(1) Collection Barbieri.

Item, he escrito la missa Ave Regina celorum, a cinco vozes, de Jacobus Arcadelt, en papel de marca mayor, en puncto quadrado grande, 41 pliegos, que son 82 reales, y para dos manos de papel, ocho reales, y para engrudar la dicha missa, 4 reales, que montan en todo, r. 94.

Ici, le 11 mars, un livre de « Salvos » réparé, et, à l'article suivant : « Puntado dos manos de papel, para hager quatros libros para el Principe. » Ensuite :

Item, he escrito la missa : In me transierunt, à 4 vozes, de Pedro Clereau, en papel de marca mayor, en puncto quadrado grande, 22 pliegos, que son 44 reales, y por una mano de papel de marca mayor, 4 reales, y para engrudar la missa, 4 reales, que montan en todo, reales 52.

Item, he escrito la missa : Dum deambularet, a 4 vozes, de Pedro Clereau, en puncto quadrado grande, en papel de marca mayor, 23 pliegos, que son 46 reales, y una mano de papel, 4 reales, y para engrudar la missa, 4 reales, que montan en todo, reales 54.

Soma de todo lo que esta aqui contenido, monta 270 reales.

ANGELBERTO TURLUR.

GARCIA DE LOAISA.

ANNO 1591. EL TERCIO SEGUNDO. — Lo que gasto, para el servicio de la capilla del Rey, nostro segnor, Isaac Bertu, apuntador de la dicha capilla, por mandado de Garcia de Loaysa y del maestro de la capilla, del año de 1591, el tercio segundo, del año de 91, cada pliego en puncto quadrado grande, en papel de marca mayor, dos reales.

Item, he escrito cinco missas, en forma grande.

Primeramente, he escrito la missa : Ad placitum, a quatro voces, de Pedro Cadeac, 26 pliegos, que monta la dicha missa, reales 52.

Item, he escrito la missa : Domini est terra, de Claudin, a quatro vozes, 18 pliegos, que monta la dicha missa, real. 36.

Item, he escrito la missa : Je suis deshéritée, a quatro vozes, de Joannes Maillard, 23 pliegos, que monta la dicha missa, reales 46.

Item, he escrito la missa : Le bien que j'ay, a quatro vozes, de Goudimel, 22 pliegos, que monta la dicha missa, reales 44.

Item, he escrito la missa : De mes ennuis, a quatro vozes, de Goudimel, 20 pliegos, que monta la dicha missa, reales 40.

Item, por cinco manos de papel de marca mayor, para escrivir estas cinco missas, he pagado a 40 reales cado mano, montan reales 200.

Somà de todo lo que esta aqui contenido, monta 238 (?) reales.

Madrid, 5 sep^e 1591.

ANTONIO VOTO [1].

Nous laissons suivre ici le fac-simile exact de la signature du grand musicien d'Arras, prise parmi celles qui nous ont paru le plus propres à caractériser la main qui traça tant de chefs-d'œuvres, en partie hélas perdus, et en partie enfouis dans les bibliothèques :

Quenta de tercio postero del año de 1591, es que escrito Ysaac Bertu, apuntador de la capilla real del Rey, nostro señor, por mandado del maestro de la capilla Felipe Rogier, es lo siguiente :

Por aver escrito una missa de quatro voces : Inclita stirps Jesse, del maestro Phelipe Rogier, en forma grande, notas quadrados, son veynte y ocho pliegos, cada pliego a dos reales, 56 reales.

Otra missa : Ma mie un jour, a quatro vozes, en forma grande, en veinte y quatro pliegos, montan, 48 reales.

Item, escrito un motete a cinco vozes : Ave Virgo Sanctissima, de Guerrero, para tañer el organo, en tres hojas, 3 reales.

Otro motete, a seis vozes : Tota pulchra es Maria, de Guerrero, en cinco hojas, 5 reales.

(1) Collection Barbieri.

Otro motete, a onze: Hodie Christus natus est, de Phelipe Rogier, 11 reales.

Item, aver escrito un Magnificat, a doze vozes, de maestro Phelipe Rogier, los ocho partes en notas medianas, y quatro partes para tañer el organo, cinco hojas y quatro partes, en puncto quadrado grande, cinco pliegos para los menestrilles, 22 reales.

Otro villançio: Quien passe quien corre, de Bibanco, a ocho vozes, 8 reales.

Otro villancico a seis: Siendo libre niño, y la copla sola: Siendo niño solo, de Phelipe Rogier.

Otro villancico, a diez, de quatro lenguas, de Phelipe Rogier.

Otro a seis: Aunque tenga a padre Alcalde, copla a tres: Sed preso tened al Rey; otro a ocho: Sed preso tened al Rey, de Phelipe Rogier, 17 reales.

Otro villancico a seis: Como este niño tiempla, y copla a dos: Como este niño que viene, de Phelipe Rogier, 8 reales.

Otro villancico a ocho: Que le vistes vos decid, y dos coplas: Que le vistes vos decid, y la otra: Si si que le vi, 10 reales.

Otro a seis: Me niño señora portugues, de Phelipe Rogier, y copla: Voso me niño portugues, 7 reales.

Otro a cinco, en françes: Dibe dibe don, 5 reales.

De los Reyes. — Otro villancico a doze: Lo alegre Jerusalem y infante, de Phelipe Rogier, 12 reales.

Otro a diez: Dy ques cosa y cosa un padre, y copla a dos: Dy ques cosa y cosa, 12 reales.

Otro a ocho: Que penseis vos que certais... y dos coplas: Que penseis vos que certais, 10 reales.

Otro a seis: Pastorico porque vienes... y copla a tres: Pastorico, de Phelipe Rogier, 9 reales.

Otro villancio a seis: Turulula por aqui por alla, 6 reales.

Otro a seis: Sil con gran ruydo los sagales andan, de Phelipe Rogier, 6 reales.

Otro de la Gayta decid del camino por dona... copla segunda: Cortesanos que penseis, 5 reales.

Otro Turulula por aqui por alla, 3 reales.

De papel de marca mayor, de missas y motetes y villancicos, de que esta en esta dicha quenta, son seis manos de papel y seis pliegos, cada uno quatro reales, montan 25 reales.

Todo monta, 300 reales.

PHELIPPE ROGIER.

Madrid, XIIIJ de janº 1592 (1).

Quenta del tercio primero del año 1592, es lo que escrito Isaac Bertu, apuntador de la capilla real del Rey, nuestro señor, por mandado del maestro de la capilla Phelipe Rogier...

On y signalera sommairement deux compositions dues à des musiciens étrangers : « Missa de quatro vozes : les haults bois, de Pedro Cadeac, » et un « Motet a seis vozes, de Guerrero. » Outre un « Miserere meî... para los menestrilles, » anonyme.

Item, è escrito, en puncto mediano, un motete a ocho vozes : Laudate Dominum in sanctis tuis, que montan 8 reales.

Item, e escrito el Passion a quatro vozes, en forma grande, de Phelipe Rogier, nueve pliegos, que montan 18 reales.

Item, escrito un motete a 10 vozes, en puncto mediano : Oculi omnium in te sperant Domine, de Phelipe Rogier, que montan 10 reales.

De papel de marca mayor, de missas y motetes y Passion, de lo que esta...

PHELIPPE ROGIER.

Madrid, x de abvril 1592.

El tercio segundo del año de 1592. Quenta, por mandado del maestro de la capilla Phelipe Rogier...

S'offrent ici quelques messes de Palestrina et une de Claudio Goudimel.

(1) Collection Barbieri.

Otro missa : Sancti Spiritus, a quatro vozes, de Vulfran, en forma grande, 30 pliegos, que montan 60 reales.

Madrid, XXI de agosto 1592.

El tercio postero del año de 1592... por mandado de maestro Phelipe Rogier...

Rien ici qu'une messe de Claudin, une de Goudimel, trois *villancicos* de Guerrero, et un de Bibanco.

PHELIPPE ROGIER.

Quenta del tercio primero del año de 1593... por mandado del maestro de capilla Felipe Rogier...

Une messe de Cadéac et une de Palestrina.

PHELIPPE ROGIER.

Diverses autres compositions de Philippe Rogier, dont une dédiée à Philippe II, sont transcrites en 1592 et jusqu'à la date de sa mort, pour l'usage de la chapelle royale, en même temps que quelques pièces dues à Palestrina, Goudimel, Wulfran (Lupus ?), Guerrero, Bibanco, Orlando de Lassus, Géry De Ghersem et Adrien Capi :

El tercio segundo del año de 1593 .. por mandado del maestro de la capilla Phelipe Rogier...

Trois messes de Palestrina.

PHELIPPE ROGIER.

Madrid, XXJ de agosto 1593.

El tercio postero de l'anno 1593.

Messe de Palestrina.

A 12, item he escrito un mottete : Domine in virtute tua letabitur rex, de Philippe Roger, reales 12.

Suivent un *villancico* et une *ensalada* anonymes.

PHELIPPE ROGIER.

Madrid, XIJ de henero 1594.

El tercio segundo del año 1594.

Lo que gasto, etc , por mandado del dicho maestro Phelipe Rogier, del año de 1594.

Item, è escrito un motete a ocho vozes : Confitebor tibi Domine, de Orland di Lassus, en forma grande, ocho pliegos, que montan reales 16.

Item, è escrito una missa a quatro vozes, en forma grande : Philippus secundus, rex Hispaniae, en forma grande, de Phelippe Rogier, 27 pliegos, que montan reales 54.

Ici, un motet d'Andrea Gabrieli ; puis :

A 8, Regina celi letare, de Phelipe Rogier, reales 8.

A 8, Jubilate Deo omnis terra, de Gery de Ghersem, reales 8.

PHELIPPE ROGIER.

Madrid, xx henero 1595.

ANNO 1594. — Lo que gasto, etc., por mandado del señor maestro de la capilla, maestro Phelipe Rogier.

Après divers motets et *villancicos* non signés, s'offre :

A 1, Venga el alegria (villancico), de Phelipe Rogier, real 1.

PHELIPPE ROGIER.

Madrid, xx henero 1595.

El tercio segundo del anno de 1595, etc., por mandado del maestro de capilla Phelipe Rogier, etc.

Ce compte ne renferme que la mention de messes et de motets anonymes. Il porte la signature habituelle.

El tercio primero del año de 1596. Quenta, etc., por mandado del maestro de la capilla Phelipe Rogier, y del thiniente de la capilla Adrian Capi...

Énumération d'une série de *villancicos*, après quoi :

Item, è escrito un Magnificat a ocho vozes, del Adrian Capi, tiniente de la capilla, que monta reales 16.

Item, è escrito un motete a 6 vozes : Tedet animam meam vitae meae, en forma grande, de Phelipe Rogier, cinco pliegos, que monta reales 10. Esta en seis hojas.

Item, è escrito un Patrem omnipotentem, en forma grande, de George De la Hele, quinse pliegos, que monta reales 28.

Compte clôturé par une citation de litanies et de motets anonymes.

En Madrid, XVIJ de mayo 1596.

ANTONIO VOTO (1).

Le seul Néerlandais dont on conserve des compositions manuscrites à l'Escurial, est Philippe Rogier. Il en est une notamment qui mériterait d'être mise en lumière, eu égard à l'appareil vocal et instrumental que le génie du maître a su y déployer avec une rare puissance. C'est une messe à douze voix et à quatre chœurs, avec accompagnement obligé de trois orgues. Déjà il avait essayé ses forces, dans un motet : *Verbum caro*, également à douze voix, mais à trois chœurs seulement et à deux orgues.

ROGIER (Phelippe). Justus est Domine ; antifona à cinco voces (2).

— — Cantate Domino canticum novum ; antifona à 5 voces (3).

— — Respice in me ; antifona à cinco voces (4).

— — Venit lumen tuum ; antifona à 5 voces (5).

— — Justus est Domine ; antifona à cinco voces iguales (6).

— — Descendit Angelus ; antifona à 5 voces (7).

(1) Collection Barbieri.

(2) Escurial. Arch. vicarial : Plut, 53 — libro 4° de facistol ; 81 centimetros alto ; madera y vaqta, f° 79 v° al 80.

(3) Arch. vic. etc , f° 78 v° al 79.

(4) Arch. vic. etc., f° 77 v° al 78.

(5) Arch. vic etc., madera y bada, f° 73 v° al 74 deterior°.

(6) Arch. vic. etc., f° 70 v° al 71.

(7) Arch. vic. etc., f° 71 v° al 72.

Rogier (Phelippe). Verba mea auribus ; à 5 voces (1).
— — Heu mihi Domine ; à 5 voces (2).
— — Pereat dies ; antifona à cinco voces (3).
— — Da pacem Domine ; antifona à 4 voces ( ).
— — Verbum caro, motete à 12 voces, en 3 coros, con acomp^to de arpa y dos organos (5).
— — Missa à 12 voces, en 4 coros, con 3 organos continuos. Cuadernos — 3^a — (6).

En 1590, le grand musicien atrebat is adressa à la cathédrale de Tolède une de ses œuvres, consistant en un recueil de messes *de canto* (*de organo*), relié en veau. En retour de cette gracieuseté, le chapitre lui fit parvenir une somme de trente ducats, que le maître de chapelle de la cathédrale, Alonso Lobo, fut chargé de remettre au « teniente del maestro de capilla de la capilla real, » lequel « teniente » ne figure point, soit dit en passant, sur la liste officielle de 1590, reproduite plus haut :

Gaspar de Fuensalida, receptor general de la obra de la sancta yglesia de Toledo, manda pagar al racionero Alonso Lobo, maestro de capilla de la dicha sancta yglesia, treinta ducados, que valen once mil y docientos y cinquenta m^rs, para quelas deen recompensa de un libro de missas de canto, enquadernado en vezerro, que presento a esta sancta yglesia, de Phelipe Rogier, queron esta libranza y su carta de pago se le rescevian en descargo de los dichos treinta ducados. Dada, en once de mayo de mil y quinientos y noventa años, hase de dar al teniente del maestro de capilla de la capilla real, que imbio el dicho libro. Por mandado

(1) Escurial. Arch. vic. etc., f° 72 v° al 73.
(2) Arch. vic. etc., f° 67 v° al 70
(3) Arch. vic. etc., f° 80 v° al 81.
(4) Arch. vic. etc., f 59 v° al 60.
(5) Pap^s suc^s — Arch. vic. Plut, 56, leg° 59 — a.
(6) Arch. vic. Plut, 51, leg° 5.

de don Pedro de Carvagal, dean y obrero Joan de Segovia Villaroel [1].

Environ un siècle après, les compositions de Philippe Rogier étaient encore en vogue, dans la célèbre église, à preuve l'acquisition faite, en 1669, par l'organiste Miguel Diaz Moreno, de six cahiers de musique de l'artiste néerlandais, « para el servicio del choro, » cahiers coûtant la somme de cent réaux « de vellon, » c'est-à-dire de billon :

En 10 de Jullio de 1669, se libro a Miguel Diaz Moreno, organista desta santa yglesia, zien reales de vellon, que vallen tres mil y quatro cientas m^rs^, los quales son por el precio de seis libretes de Phelipe Rogier, para el servicio del choro desta santa yglesia, como consta de la zertification que vacon la libranza [2].

Nous avons également rencontré de ses œuvres imprimées, à la cathédrale de Valladolid, entr'autres le *liber primus* d'un recueil de motets, paru à Naples en 1595, et intitulé : *Philippi Rogerii, invictiss. Philippi II, Hispaniarum regis. etc., chori præfecti, Sacrarum Modulationum quas vulgò motecta appellant, quæ quaternis, quinis, senis et octonis vocibus concinuntur, liber primus.* — Neapoli, ex typogr. Stelliolæ, ad Portam regalem. In-4°. A la dernière page : *Neapoli, ex typographia Stelliolæ, ad Portam regalem*, MDXCV. Cette œuvre importante était dépareillée [3]. Peut-être qu'en triant soigneusement les nombreux cahiers des autres ouvrages dont se compose la *libraria*, si confusément ordonnée de la dite cathédrale, on parviendrait à une

(1) Archives historiques de la cathédrale de Tolède, leg° 2°. Collection Barbieri.

(2) Même dépôt, au *Libro de gastos*, année précitée, f. 148. Collection Barbieri.

(3) Les bibliographes musicaux ne la citent pas.

restitution complète des précieuses *Modulationes* du maître. Si nous avons dû renoncer, très à contrecœur, à ce travail matériellement fatigant, nos regrets n'ont pas été bien longs, en définitive. La même publication, le *liber sextus* s'entend, a pu nous être exhibée, à la Bibliothèque municipale de Madrid, représentée par six cahiers renfermant le *cantus* (42 pages sans la table), le *tenor* (24 pages), le *quintus* (39 pages), le *sextus* (31 pages), et le *bassus* (40 pages). Nous en extrayons la dédicace : « Illustriss^mo^ et excellentiss^mo^ Alberto Acquavivio, ducis Adriæ, Philippus Rogerius S. »

Natura comparatum est, ut homo, qui animo constat immortali, quoad ejus fieri potest, immortalitati nomen commendat suum. Id cum præcipua quadem ratione scriptis facile comparari possit, qui in aliquo versantur disciplinarum genere, totam operam in eo ponunt suam, ut quidquid scribunt aut excogitant novi, eo spectare videatur ; ac ne ulla unquam oblivione hominum deleatur, alicujus principis viri clarissimo nomine illustratum emittunt. Hoc ego hominum commune ingenium secutus, has sacras Modulationes, tuo celiberrimo nomini dicatas, edidi, ut quæ essent temporum injuria subituræ obscuritatem, tuæ Illustriss. ac Excellentiss. Familiæ splendore semper sint claræ futuræ. Quod eò facilius me consecraturum spero, quod antiquissimo Acquavivivorum generi divinitus datum videtur, ut omnium litterarum bonarumque artium seminarium columenque haberi possit. Fruere igitur hoc munere, si rem spectes, perexiguo, si verò animum metiare meum, longe maximo. Vale.

La collection comprend les motets suivants, imprimés à l'aide de caractères de notation mobiles rappellant ceux de Phalèse, d'Anvers, moins les gracieuses lettrines pittoresques marquées d'un cachet plus italien que flamand :

Clamavi, à 4.— Inclina cor meum, à 4. — Dominus regit me, à 5. — Super aquam, secunda pars, à 5. — Da pacem, à 5. —

Paries quidem filium, à 5. — Locutus sum, à 6. — Verun tamen, secunda pars, à 6. — Vias tuas, à 6. — Delicta juventutis meæ, secunda pars. — Sancta Maria, à 6 — Caligaverunt, à 6. — Qui consolabatur me, secunda pars, à 6. — Si gloria Domini, à 6. — Cantantibus organis, à 6. — Laboravi, à 6. — Peccavi, à 6. — Ecce nunc, secunda pars, à 6. — Cantate Domino, à 6. — Recordatus est, secunda pars, à 6. — Regina cæli, à 8.

Le recueil le plus important de Philippe Rogier qui ait été livré à la presse, est celui que Géry De Ghersem, son élève, mû par une pieuse pensée, a fait paraître, en 1598, à Madrid, et qui a été décrit, au tome II de *la Musique aux Pays-Bas* (1). Seulement, cette description a été incomplète, par les lacunes du frontispice et d'une partie de la dédicace du maître qu'offrait l'exemplaire consulté, celui de la Bibliothèque communale de Tournai. Depuis, il nous a été donné d'en avoir sous les yeux un exemplaire entier à Milan, en 1874, et à Tolède, en 1883. Nous en faisons reproduire ci-contre, en format réduit, le frontispice, qui nous dévoile le berceau de l'illustre musicien (2) : *Missæ sex Philippi Rogerii, atrebatensis, sacelli regii phonasci musici peritissimi, et ætatis suæ facile principis.* [Armes de Philippe III]. — Matriti, ex typographia regia, MDXCVIII, in-f°.

Quant à la dédicace, elle peut être restituée ainsi, aux passages où des lacunes ont été signalées :

.... animadvertens ego et Regis jussum et supremam testatoris v[im] legis obtinere, nihil antiquiùs habui, nihil in animo propen-

(1) Page 12 à 14.

(2) Cette reproduction a eu lieu à Milan, d'après l'obligeant intermédiaire de M. Muoni, archiviste honoraire aux Archives de l'État en cette ville.

Missæ Sex

PHILIPPI ROGERII

ATREBATENSIS SACELLI

REGII PHONASCI MVSICAE

peritissimi, & ætatis suæ facile Principis.

AD PHILIPPVM TERTIVM

HISPANIARVM REGEM.

MATRITI

Ex Typographia Regia.

M D XCVIII.

siùs, quam ut et suditi ergà dominum [fidelis] et haredis ergo testatorem grati officii, pro virili mea satisfacerem, quæ rationes se deessent, [ea quidem] quæ discipulum magistro non secùs ac filium patri obligat, satis superque esse debuisset, ne ce [rvicem oneri] substraherem. Cùm igitur totum jam opus exegerim, non sine magnis meis laboribus, quò [d ille mihi non] nulla brevitati consulens præscindenda, nonnulla etiam superaddenda reliquisset, fact [urum me operæ] pretium duco, si illud non alteri quam Majestati tuæ consecrem. Cui enim potiùs inge [niosissimi peritis] simique autoris opera quam totius orbis Regi maximo atque præstantissimo dedica [rem ? Ut enim re] giam istam atque præexcellentem Majestatis tuæ dignitatem atque celsitudinem, eximi [asque et penè di] vinas animi dotes, quæ omnem orationem et cogitationem longè speran , silentio conteg [am : fuit] quidem Philippus Rogerius in arte musica ita præclarus atque excellens, ut palmam veteribus sustulerit, [vi] ctoria spem posteris præripuerit....

Cette dédicace, où Géry De Ghersem met Philippe Rogier au-dessus de tous ses prédécesseurs, pour la valeur artistique de ses œuvres et pour la réputation brillante qu'elles surent lui conquérir, forme, grâce aux particularités qui s'y révèlent et dont nous avons déjà tiré parti précédemment [1], un vrai document historique à consulter, quant à la dernière période de l'établissement de nos grands maîtres musiciens en Espagne.

Posons ici une question importante. L'imprimeur désigné dans la formule terminale du volume : « Matriti, apud Joannem Flandrum, MDXCVIII, » annonce évidemment un Néerlandais. Mais, faut-il y voir un nom patronymique, tel que *De Vlaminck* ou *Van Vlaenderen*, ou simplement la désignation de la contrée néerlandaise d'où il était origi-

[1] *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 12.

naire ? Nous penchons, avec raison, pour cette dernière hypothèse. A preuve le *Processionarium secundum morem almi ordinis Prædicatorum S. P. N. Dominici, auctum et emendatum per patrem Fr. Damasum, cantorem S. Mariæ de Atocha de Madrid*, etc. — Matriti, ex typographia regia, MDCIX, pet. in-4°; livre muni de caractères rouges et noirs, ainsi que de notes carrées de plain-chant sur portées rouges, le tout assez négligemment ordonné, et qui porte, à la dernière page : « En Madrid, por Juan Flamenco, MDCIX (1). »

Il s'agit donc d'un imprimeur venant de la Flandre, indifféremment appelé *Flandrus* en latin, et *Flamenco* en espagnol, et dont le nom de famille exact est provisoirement à déterminer. Jusqu'ici, par malheur, aucun indice n'est venu nous mettre sur la trace de cet énigmatique personnage.

A n'en point douter, Jean de Flandre fut directeur de la typographie royale, à Madrid, vers la fin du XVIe siècle. Il avait cessé de l'être en 1616, témoin l'*Officium hebdomadæ sanctæ*... — Matriti, ex typographia regia, MDCXVI; in f°, en caractères carrés sur portées rouges, et d'où le nom de « Joannes Flandrus » est absent. Ce n'est ni par un caprice ni par un oubli, car, plus tard, en 1626, par exemple, où parut, à la typographie royale, le *Rituale seu Manuale romanum*, et en 1651, où s'édita le *Processionarium secundum ordinem monachorum Sancti Hieronymi*, ce nom est absolument écarté. Le *Processionarium* hiéronymite, comme aspect typographique, est exactement semblable au recueil des œuvres de Rogier édité par Géry De Ghersem.

En 1599, le problématique Jean de Flandre mit au jour,

(1) Collection Barbieri. La plupart des raretés musicologiques alignées ci-après émanent du même dépôt.

dans les ateliers de l'imprimerie royale, les œuvres de saint Isidore, et signa, à la fin de l'ouvrage : « Madriti, apud Joannem Flandrum, anno MDXCIX [1], » in-f°. L'adverbe *apud* suppose-t-il simplement un éditeur ou un libraire ? Signalons, en 1595, un *Officium et cœremoniæ ad dedicationem ecclesiæ...*, expressément composé pour le couvent de Saint-Laurent, et avec l'inscription : « Matriti, apud Thomam Iuntam, MDXCV, » in-4°. Ce Junta Florentin ne saurait être le prédécesseur de notre « Joannes Flandrus, » à l'imprimerie royale, attendu qu'en 1614, on le rencontre encore avec des *Evangelia*, munis de la même formule finale, livre, soit dit en passant, fort bien agencé, et d'une physionomie toute plantinienne, avec ses caractères rouges et noirs, et ses notes losangées et carrées sur portées rouges.

Presque contemporainement à notre compatriote, paraît, à Madrid, un typographe flamand, appelé Quirin Gérard, et qui exécuta, en 1585, le *Iardin espiritual*, de F. Pedro de Padilla, où se lit cette déclaration : « Impresso en Madrid, en casa de Querino Gerardo, Flamenco, año de 1585. » Petit in-4°. Comme ce livre ne renferme point de musique, et que nous ignorons si Quirin Gérard s'est servi de caractères musicaux mobiles, nous nous bornerons, pour le moment, à cette simple constatation.

En remontant environ un siècle, nous avons à signaler un autre Néerlandais, s'affublant aussi d'une dénomination d'origine, et établi, comme imprimeur, à Saragosse, où il mit au jour, en 1475, le *Manipulus curatorum*, avec cette inscription : « Impreso por industria de Mateo Flandro... en Zaragoza de Aragon, à 15 de octubre (1475). » Nouvelle exploration à tenter, dans le domaine généalogique, surtout

[1] La même formule reparaît, en 1605, à la fin de l'*Officium defunctorum sex vocibus*, etc., de Thomas-Louis de Victoria, que l'on conserve à l'Académie de Sainte-Cécile à Rome.

si l'on parvient à démontrer que le Mateo Flander a fait paraître des livres musicaux, ce qui sera assez difficile, car, comme le constate le bibliographe Francisco Mendez, dans sa *Tipografia española* (Madrid, 1866), on ne possède guère d'autres productions sorties de ses ateliers.

En la même ville de Saragosse, divers artistes flamands ou allemands établirent, peu à près, leurs presses typographiques. C'est d'abord un certain George Coci, qui se complaît à s'envelopper dans la latinisation de son nom de famille, mis, selon l'habitude pédantesque des Pays-Bas, au génitif. Cela annonce évidemment un *De Cock* ou un *Cocx* (1). Nous avons eu, aux Pays-Bas, en la première moitié du XVIe siècle, l'imprimeur musical Simon Cock, à Anvers, et l'imprimeur Pierre Coeck, à Alost.

On pourrait s'en tenir à cet indice significatif, pour attribuer ce typographe éminent à la Néerlande, d'autant plus que l'épithète de *theutonicus* était, au XVIe siècle, l'équivalent de *Flamand*, à preuve le titre du *Dictionnaire* de Kilianus. Seulement, il y a une qualification qui tend à rapprocher l'artiste de la Germanie supérieure : celle d'*Aleman*, que comporte son *Sacramentale* (2), paru en 1528.

On voit, en effet, pour inscription finale : « Impresso en Caragoça, en la officina de maestre George Coci, Aleman. Año de mil quinjentos y veynte, a XIIJ dias de março. » Les caractères sont plus grands que ceux de ses autres productions. Point de musique. En revanche, de jolies gravures gothiques. Le monogramme

(1) Voy., quant au premier, *la Musique aux Pays-Bas*, t. V, p. 256.
(2) C'est le seul titre que l'ouvrage porte. D'ailleurs, les descriptions

au-dessous duquel s'ébattent deux lièvres vigoureusement accentués, reparaît dans un *Missale Cesaraugustanum*, aux mêmes types de caractères et de notes, imprimé à Saragosse, en 1552, par Pierre Bernuz, un successeur de Coci peut-être.

Le *Missale romanum*, réédité à Saragosse, en 1532, porte comme adresse finale : « Georgius Coci, Teutonicus, » avec une série d'éloges voués au talent supérieur du maître et à la perfection admirable, « mira perfectione, » de ses produits, éloges mérités de tous points, non-seulement pour la clarté élégante des caractères, mais pour la physionomie attrayante des notes musicales, ingénieusement échelonnées sur quatre portées rouges et munies de ligatures d'une finesse achevée. L'édition du *Missale romanum*, de 1531, n'offre aucune qualification relative à l'origine de Coci, de même que l'*Aurea expositio hymnorum*, ainsi datée :

Quingentos sol quum post mille peregerit orbes, bis denosque ut Christus venit ab arce patris, cum Janus mensis tibi dederit ipse calendas Cesarea, impressum percipe, lector, opus.

Toutefois, le *Missale romanum* de 1543, d'une élégance toujours exceptionnelle, et portant la marque monogrammatique précitée, reprend l'épithète première de « Georgius Coci, Theutonicus [1]. » Le doute subsisterait, quant à la

détaillées des volumes qui ne se relient point directement à l'objet de nos recherches purement musicographiques, nous paraissent absolument oiseuses ici.

[1] Une impression de George Coci : *Las quatrocientas Respuestas y Letania*, portant l'année 1545 : « Impresso en... Çaragoça, en casa de Jorge Coci... año... 1545; » in-f°, en caractères gothiques, de 122 feuillets, a été acquis, pour la somme modique de 12 fr., par la Bibliothèque royale de Bruxelles, à la vente Vergauwen, où ce rarissime livre figurait sous le n° 458. Il prolonge de deux ans la carrière active de l'éminent typographe.

vraie provenance du célèbre typographe, n'était la circonstance de deux compagnons imprimeurs de Coci, titrés d' « Alemanes, » lesquels apparaissent, en 1500, avec l'impression des *Sinodales* de l'archevêché de Saragosse, à savoir : Leonardo Hutz (dont Fr. Mendez a fait Butz), et Lupo Appentegger. Voilà des noms d'une forme incontestablement tudesque.

C'est avec une extrême précaution qu'il convient de se hasarder sur ce terrain peu raffermi jusqu'ici. L'abandonner entièrement n'est point le moyen de contribuer à sa solidification. Quelques noms, étrangers à la péninsule, et visant les contrées nordiques, nous paraissant devoir mériter quelque attention.

A Salamanque, en 1571, parut un *Processionarium monasticum secundum consuetudinem congregationis Sancti Benedicti Vallisoletani*, dont l'adresse porte : « Salamantiæ, excussum cum licentia, per Mathiam Gastium, anno 1571, » in-12. Il est fourni de notes musicales fort claires et régulièrement ordonnées sur cinq parties rouges. La latinisation de ce nom germanique prêterait le flanc à une équivoque véritable, n'était, dans la « Licentia, » une qualification complètement authentique, ainsi accentuée, qui tend à la faire disparaître : « Mathias Gast, impressor de libros, vezino de la ciudad de Salamanca. » Pour l'appellation de « vezino, » comme nous l'avons fait observer, elle veut dire *résident*, parfois aussi *natif*. Avec le nom de *Gast* tout court, la question penche en faveur d'un simple domicile à Salamanque.

La forme *Gastius*, répétée dans le grand traité de Salinus : *De Musica* (Salamanque, 1577, in-f°, avec de maigres exemples de musique tabellaires), avait déjà figuré au *Processionarium secundum morem almi ordinis Prædicatorum*, ouvrage in-4°, rempli de jolies gravures et coor-

donné littérairement et musicalement d'une façon avenante, au dit Salamanque, avec la date de 1563.

Le *Manuale ad Sacramenta ecclesiæ ministranda*, édité à Salamanque en 1588, in-4°, offre, à la formule d'adresse finale, le nom de Guillaume Foquel : « Salamanticæ, apud Guillelmum Foquel, MDLXXXVIII. » Faisons observer que ce livre, à caractères rouges et noirs entourés de délicats filets d'encadrement, ressemble, à s'y méprendre, aux impressions plantiniennes. Les notes musicales, tant carrées que rondes, ingénieusement détachées, semblent avoir été modelées sur celles du fameux typographe anversois.

Signalons, toujours à Salamanque, le *Ceremonial monastico*, paru « en casa de Jacinto Tabernier, impresor de la Universitad, año de MDCXXXV. » Petit in-4° assez médiocrement exécuté.

Cet Hyacinthe Tabernier fut, à n'en pas douter, un parent, le fils peut-être, d'un certain « Arthus Tabernelius, » dit « Antverpianus, » lequel publia, en 1610, à Salamanque (?), un livre de messes en même temps qu'un autre de la composition de D. Sébastien Vivanco (1), auteur dont nous avons vu des œuvres en diverses villes d'Espagne, notamment à Tolède. Avant de connaître la forme « Tabernier, » livrée par le *Ceremonial* susdit, nous nous demandions, si, étant donné le terme de *taberna*, boutique, il n'y avait point ici une traduction latine de *Cremer*, équivalant à celle de *Mercator*. Autre doute, partagé par Fétis (2) : ce Tabernelius était-il un typographe musical ou simplement un musicien appartenant à une *capilla* quelconque ? Tout s'explique enfin, à l'aide de cette simple information des

(1) Hilarion Eslava, *Lira sacra-hispana*, t. I, 1re série, *Apuntes biographicos*.

(2) *Biogr. univ. des musiciens*, verbo Vivanco (Antonio).

Annales du Bibliophile : « Arthus Taberniel, imprimeur anversois, établi à Salamanque [1]. » Il portait, pour devise, l'anagramme de son nom : « Arte natus liber, » lequel s'applique également à sa profession de typographe. Rapprochons de ces informations, l'existence d'un « Amet Tavernier, » auquel on doit les caractères imitant l'écriture de ronde de l'époque, et employés pour le *Milenus Clachte*, édité, en 1578 à Anvers, par Wilhem Silvius [2].

Un Juan Pulmann représentait, à Salamanque, la maison de Christophe Plantin [3]. C'était peut-être un parent de Théodore Pulmann, tant apprécié pour ses éditions classiques, et que Foppens, Sweertius et Valère André font mourir, à un âge assez avancé, en Espagne, confondant, d'après Max Rooses, cet auteur avec « son fils, » qui effectivement alla s'établir comme libraire au-delà des Pyrénées. En ce cas, le dit fils pourrait n'être vraisemblablement autre que le Juan Pulmann susmentionné.

En fait de souvenirs artistiques ou scientifiques laissés par des Flamands à Salamanque, reproduisons, en passant, l'épitaphe placée sur la tombe d'un favori des Muses, le brugeois Baseus (*De Bas* ?), épitaphe ainsi formulée :

Conditur hoc tumulo Flandra de gente Baseus,
Salmanticensis gloria gymnasii.
Ergo jacent Musæ, Ingenium, Facundia linguæ,
Et cum sincera religione Fides.

L'histoire locale nous enseigne qu'il y avait, à Salamanque, sous le règne du roi Alphonse (1252-1284), une chaire spéciale de musique.

(1) Nouvelle série, t. II, p. 19.
(2) *Annales plantiniennes*, p. 191.
(3) *Jornada de Tarazone*, etc., p. xv-xvi et p. 106.

Barcelone vit surgir, en 1510, un *Libro de musica practica*, dû au professeur Francisco Tovar, natif de Pareia [1], et qui eut pour typographe « maestre Johan Rosebach, alemano. » Sans le moindre doute, voilà une impression signée d'un nom purement germain. Deux autres éditions en ont été faites.

Non loin de Barcelone, à Montserrate, s'annonce, à une date non indiquée, un Juan Mock, fondeur de caractères, dont Fr. Mendez fait un *Suizo*. Le bibliographe espagnol en dit, à la page 71 du premier tome de son livre :

Aunque el presente Juan, que en las memorias de la imprenta de Monserrate se escribe *Hans Moco* (parece ser *Juan Mock*), no fué impresor, debe tener lugar entre ellos, pues tuvo á su cargo y trajo los punzones y matrices, con obligacion de dar prueba de la letra glosilla que habia de servir para los *Misales* de Monserrate, como se dijo en el núm. 15. Es la primera noticia que encuentro de punzones y matrices en España. De esto se tratera largemente en el segundo tomo... [2].

Nous signalions, plus haut, un Leonardus Hutz, comme compagnon et vraisemblablement collaborateur, à Saragosse, de George Coci, en 1500. Cet imprimeur « aleman » avait déjà fonctionné, en société de Pierre Hagenbach, à Valence, en 1495, où les deux habiles artistes éditèrent le plus ancien ouvrage typographique relatif à la musique dont on ait connaissance jusqu'ici en Espagne, à savoir le fameux et rarissime *Commentarium musices*, de Guillaume

(1) Cette particularité n'eût point été inutile à Fétis, qui, faute peut-être de n'avoir pas eu sous les yeux un exemplaire de ce livre rarissime, n'a pu constater non plus que son auteur fut en relations avec diverses autorités compétentes en matière musicographique, et que notamment il conférencia avec eux, de la façon la plus brillante, à Saragosse, à Rome et en Sicile.

(2) Ce tome II n'a point paru jusqu'ici.

de Podio, vraisemblablement originaire de la péninsule ibérique, mais au sujet duquel il nous faut, par acquit de conscience, mentionner la particularité d'une désignation onomastique française, rencontrée sur un des deux exemplaires connus, conservé chez M. Barbieri à Madrid, désignation ainsi formulée : « Des Puiyx, » c'est-à-dire « Des Puits. »

A propos de la fameuse bible de Valence, nous avons à faire valoir ici et très-catégoriquement, en faveur des Pays-Bas, l'épithète d'*Aleman*, dont se sert un Flamand bien caractérisé, Lambert Palmaert, qui imprima la dite bible en 1478. Le mot *Duytsch*, au XVIe siècle surtout, s'entendait fréquemment pour *Vlaemsch*, témoins une foule de recueils de chansons de cette époque.

Valence eut encore dans ses murs, au début du XVIIe siècle, un typographe flamand, Pierre Patrice Mey, lequel mit au jour, en 1614, l'*Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la musica pratica del canto llano*, volume in-4°, dû à André de Monserrate, chantre de l'église de Saint-Martin, en la susdite cité [1].

A Tolède, fonctionna un Arnold-Guillaume de Brocar, « impresor de la imperial majestad, » lequel fit paraître, en 1520, le *Tratado de principios de musica pratica y theorica*, de Jean de Spinosa, prébendaire de la cathédrale de Tolède et « arcipreste de Sancta Olalla. » In-f°, en caractères gothiques, et dont les notes musicales carrées avec ligatures sont d'une clarté et d'une régularité extrêmes.

Ceremonias, usos, costumbres y señales de la Congregacion de San Benito el real de Valladolid. — En

[1] Ce volume appartient à la collection Fétis, n° 5953 de la Bibliothèque royale de Bruxelles. La Bibliothèque du Conservatoire national de musique à Paris en possède également un exemplaire.

Valladolid, par Andres de Merchan, 1599, in-1°. Vilaine impression, tant pour les caractères du texte que pour ceux de la musique, lesquels sont presque illisibles. Ceci, à titre de simple induction : *Merchem* est, en espagnol, synonyme de marchand, comme Merchem est, en flamand, le nom d'un village.

Si nous portons maintenant un regard fugitif vers le Portugal, nous y voyons diverses œuvres musicales imprimées par des Néerlandais. Celles qui émanent de la famille Craesbeeck, typographes très-considérables, méritent de fixer notre attention, non à cause de leur agencement matériel, qui est assez contestable, mais à cause de la célébrité qui s'est attachée à leur nom tout flamand, par de multiples travaux d'une spécialité étrangère à la nôtre. Énumérons d'abord quelques impressions musicales sorties des ateliers de Pierre Craesbeeck (1).

Flores de Musica para o instrumento de Tecla y Harpa... — Em Lisboa, na officina de Pedro Craesbeeck, anno Domini MDCXX; in-4° de VI-233 pages, avec une gravure sur bois représentant sainte Cécile touchant de l'orgue et accompagnée par deux anges. L'auteur de ce traité d'orgue et de harpe est le père Manuel Rodrigues Coelho, organiste de la chapelle royale de Lisbonne (2).

Arte de Musica de Canto de Orgam e Canto Cham, y Proporções de Musica divididas harmonicamente... Em Lisboa, por Pedro Craesbeeck, impresor del Rey, anno 1626, in-4° de VI-125 pages. Ce traité, dû à Antonio Fer-

(1) Puis, au chap. V, les auteurs que cite Catalogue musical de Jean IV.

(2) On trouvera une description minutieuse de chaque impression qui va suivre, dans le livre : *Os musicos portuguezes*, de Vasconcellos. Nous suivons l'ordre de cet auteur, en énumérant d'abord les œuvres théoriques, puis les œuvres pratiques, enfin celles qui se rapportent au cérémonial liturgique, etc. de l'art.

nandez, maître de chant à l'église de Sainte-Catherine au Mont-Sinaï, renferme un arbre généalogique de la musique, ainsi qu'un portrait rarissime d'Édouard Lobo (Lupus ?), maître de chapelle à Lisbonne, à qui l'ouvrage est dédié.

Pierre Craesbeeck porte ici le titre d'imprimeur royal, *impressor del Rey*. Il s'agira de découvrir les lettres patentes qui concernent cette flatteuse nomination, pour savoir à quelle date elle remonte, et en quelles circonstances elle fut octroyée.

Livro de Magnificas, a 4 et 5 vozes. — Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1613, in-f°.

Livro de Missas, quaternis, quinque et sex vocibus. — Olyssipone, apud Petrum Craesbeeck, 1625, in-f°. Ce recueil est dédié au duc de Barcellos, depuis Jean IV de Portugal. Les deux collections ont pour auteur Fr. Manuel Cardoso.

Missas de varios tonos. — Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1609, in-f°. L'auteur en est Francisco Garcia.

Officium defunctorum, em canto llano. — Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1603, in-4°. Ouvrage émané d'Édouard Lobo ou Lupus, déjà cité, et dont quelques œuvres ont vu le jour aussi à l'imprimerie plantinienne à Anvers.

Manuale pro communicandis, ungendis et sepeliendis fratribus ordininis Militiae Jesu Christi... — Ulyssipone, apud Petrum Craesbeeck, regium typographum, anno MDCXXIII, in-4°, de III-51 pages. Livre en caractères rouges, rédigé par le Fr. Stephano, prêtre de l'ordre, et édité par Fr. André Pacheco, général du même ordre.

Liber processionum et stationum ecclesiae Olyssiponensis, in meliorem formam redactus. — Olyssipone, apud Petrum Craesbeeck, 1607, in-f°.

L'ouvrage le plus ancien en date, cité plus haut, est de 1603 ; le plus récent de 1626. Ajoutons à cette nomenclature bibliographique de Pierre Craesbeeck, deux opuscules conservés dans la bibliothèque de M. Barbieri :

Villancicos y romances a la Navidad del niño Jesu, nuestra Señora y varios sanctos... — Em Lisboa, en la officina de Pedro Craesbeeck, 1615, in-12. Ce petit recueil de noëls, dû à Emmanuel de Piña, « ministril de Su Magestad, en su real capilla de Lisboa, » est sans exemples de musique. Une deuxième partie en a paru, chez le même Craesbeeck, en 1618. Inutile d'ajouter que voilà deux raretés bibliographiques.

Arte de ingenio de la agudeza... — Em Lisboa, na officina Craesbeeckiana, 1659, in-12. Cet opuscule a pour auteur Lorenço Gracian. Bien qu'étranger à la musique, nous l'enregistrons ici, pour marquer l'activité des Craesbeeck en 1659. C'est apparemment d'Antonio Craesbeeck qu'il s'agit.

Il a été question jusqu'ici de Pedro Craesbeeck, imprimeur officiel. Voici un Laurenço, peut-être son fils :

Missae quaternis et sex vocibus, liber secundus. — Olyssipone, apud Laurentium Craesbeeck, 1636, in-f°. Ouvrage du susdit Fr. Emmanuel Cardoso, dédié au duc de Barcellos, c'est-à-dire Jean IV.

Missae B. Virginis, quaternis et sex vocibus, liber tertius. — Olyssipone, apud Laurentium Craesbeeck, 1646, in-f°. Recueil du même compositeur, dédié à Philippe IV, roi d'Espagne.

Livro que comprehende tudo quanto se canta na Semana Santa. — Lisboa, por Lourenço Craesbeeck, 1648, in-f°. Ouvrage émané du même maître, et offert à Jean IV, de Portugal.

Cantica beatissimae Virginis. — Ulyssipone, apud Laurentium Craesbeeck, 1636, in-f° plano. Ouvrage de Philippe de Magalhaens.

Le *Canticum ecclesiasticum* du même musicien, dont deux éditions ont paru à Lisbonne, en 1641 et 1642, sorte-t-il des ateliers de Laurent Craesbeeck ? Les publications de

celui-ci, nous entendons celles qui ont pu être relevées par nous, se meuvent dans une période de douze ans, 1636 à 1648.

Reste un troisième membre de la famille Craesbeeckienne établie à Lisbonne, à savoir Antonio, dont nous connaissons l'impression suivante, que nous décrivons littéralement, quant au titre, à raison de son importance : *Discursos sobre a perfeiçao do Diathesaron e louvores do numero quaternario, em que elle se contem, con um encomio sobre o papel que mando imprimir o Serenissimo Rei D. João IV, em defesa da moderna musica, e resposta sobre os dois breves negros de Cristoval de Morales.* — Lisboa, por Antonio Craesbeck, 1662, in-4°.

Craesbeeck n'est point, rapporte-t-on, le vrai nom de l'imprimeur lisbonnien, et conséquemment de ses parents. Nous attendons les preuves de cette singulière information. D'après une communication orale de M. Ferd. Van der Haeghen, les Craesbeeck seraient originaires d'Anvers. A coup sûr, ils sont Néerlandais, et, tout comme pour la famille De Goes, dont il va être question, les titres honorifiques, obtenus en pays étranger, ne signifient absolument rien, au point de vue de l'origine d'un personnage. L'adjonction *de Mello*, faite, en Portugal, au nom de Craesbeeck fils, démontre qu'il y a, au dit Portugal, un bourg (Beira), et que ce bourg sonne la maison de Bragance. Voilà tout.

Jadis les Espagnols ont appelé ou toléré chez eux, avons-nous démontré, nombre de typographes musicaux, lesquels auront fourni, dès le berceau de cet art, des preuves nombreuses de leur goût et de leur intelligence, et apporté leur part d'ingéniosité dans les perfectionnements obtenus. Les souverains, frappés de la beauté de leurs produits, ont placé, à deux reprises, à la tête des ateliers typographiques officiels, des artistes des Pays-Bas, en les dotant (il faut le

croire pour « Juan Flandrus » aussi bien que pour (Christophe Plantin) des plus larges privilèges.

La musique imprimée qui surgit en Espagne, à partir de la fin du XVe siècle, s'est-elle concentrée uniquement dans les artistes de cette époque dont nous avons annoté quelques productions ? Il s'agirait de s'assurer définitivement du fait, en présence du séjour à Séville, en 1477, d'un typographe flamand de la valeur de Thierry Martens, d'Alost, lequel y établit un atelier et y organisa une compagnie d'agents chargés de vendre ses livres. Cette curieuse et importante particularité, signalée récemment dans les *Annales du Bibliophile belge* (1), ouvre la voie à diverses hypothèses, parmi lesquelles, pour nous en tenir à notre objet principal, s'offre celle-ci :

L'ordonnance des rois catholiques Ferdinand et Isabelle, datée de Séville, le 25 décembre 1477, et adressée aux *Almoxarifes* ainsi qu'à tous autres receveurs des droits de la couronne dans toute l'étendue du royaume, portait notamment que « Thierry le Flamand, imprimeur de moule.... avait été l'un des principaux inventeurs et artisans de livres de moule de tout genre ; qu'il avait résolu de s'exposer aux multiples périls de la mer, pour apporter, en ce pays, de nombreux et remarquables ouvrages de toute espèce, dont il a enrichi quantité de bibliothèques et pourvu beaucoup de lettrés de nos États... (2). »

Ces « ouvrages de toute espèce » ne comportaient-ils pas des publications liturgiques, munies de notes de plain-chant, tabellaires ou mobiles, il n'importe, et dont certaines

(1) Nouvelle série, t. I, p. 59.

(2) Nous suivons ici la traduction française de l'original espagnol, faite par le *Bibliophile belge*. L'ordonnance est conservée aux Archives de Murcie. Thierry Martens était affranchi de tous droits pour le débit de ses livres.

cathédrales se seront approvisionnées vraisemblablement ? Nous posons la question, sans prétendre la résoudre, bien qu'elle revête toutes les apparences de possibilité, dans un pays où le *canto llano* était si rigoureusement et si universellement pratiqué. En ce cas, le génie de Thierry Martens aura, sans contredit, fourni des types ingénieux et inaperçus, dont les Espagnols se seront émerveillés et qu'ils auront imités dans nombre d'éditions de plain-chant, dans quelques unes peut-être soumises fugitivement à notre examen. Les Flamands ont pullulé à Séville, comme nous le démontrerons. D'autres documents révèleront peut-être la durée du séjour de Martens en Espagne, et, ce qui serait bien plus curieux à connaître, de nouvelles particularités de son activité artistique.

Jean Martins, aussi Martinz, dont Fétis fait Martinez, est-ce un parent du fameux typographe néerlandais ? Bien qu'enregistré sous le nom réel de Martins, par Machado, dans la *Bibliotheca lusitaniana* (1), avec la qualification de « poëte portugais, » nous n'hésitons point à le ramener aux Pays-Bas, la forme onomastique de *Martens* ou *Martins*, c'est-à-dire « fils de Martin, » y étant très-usitée, depuis des temps immémoriaux. Notons qu'il fut maître de chapelle de la cathédrale de Séville, et qu'il publia, en cette qualité et dans la même cité où Thierry Martens introduisit son art typographique perfectionné, un livre intitulé : *Arte de canto llano puesta y reducida en su entera perfeccion, segun la practica*. La date de l'apparition du volume est 1560.

Puisque nous tenons sous notre plume le consciencieux auteur de la *Bibliotheca lusitiniana*, lequel mentionne le célèbre polygraphe — compositeur surtout — Damien De

(1) Tome II, page 692.

Goes, cité également par Hawkins, Gerber, Fétis, Vasconcellos et d'autres musicologues, reprenons sommairement, en les renforçant, les doutes émis, au VIe volume de *la Musique aux Pays-Bas*, quant à la nationalité portugaise de ce grand artiste.

Le nom de Goes, n'importe la particule dont il est précédé, *a* ou *de*, sonne la petite ville de Zélande, dont il est issu, et appelle irrésistiblement, pour compléter la preuve de sa provenance, le *van* ou *vander* originaires.

Une utile recherche à faire, serait celle de la première famille qui emprunta sa dénomination à la cité hollandaise. Ce dut être avant le XVe siècle, qui vit fleurir le grand peintre Hugo Vander Goes, et exercer son estimable profession l'imprimeur Mathieu Vander Goes, celui-ci à Anvers (1). Toutefois, l'existence de familles Goes, au XVIe siècle, suffit provisoirement pour nous autoriser à revendiquer l'illustration littéraire et artistique portant un nom semblable ; et, aussi longtemps que des preuves authentiques n'auront point été produites, relativement à la prétendue naissance du maître sur le sol lusitanien, nous persisterons à considérer notre revendication comme logique et légitime.

On rencontre, à Audenarde, en 1519, un Ambroise Goes, chantre en la collégiale de Sainte-Walburge, vraisemblablement emmené par Chrétien Janszone, dit *Hollander*, natif de Dordrecht, et qui fut installé, en la même année, comme maître de chant de cette église (2). Dordrecht est situé aux confins de la Zélande.

(1) Il s'appelait parfois lui-même *Goes* tout simplement. Au t. VIe de *la Musique aux Pays-Bas*, p. 417, apparaît un De le Goes — ce *de le* est wallon, cette fois, — qui fut, en 1458, secrétaire de la Chambre du Conseil de Hollande.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 54; citations faites d'après les

Un François Goes ou Gous, dit *Zelandus*, fonctionnait, à la Sixtine à Rome, comme chantre-chapelain, et mourut, investi de ces importantes fonctions, en 1535 (1).

En parcourant le présent volume, on a dû voir, dans les listes si curieuses des musiciens néerlandais agrégés à la chapelle royale de Madrid, en 1586, un Adrien Gous, cité au nombre des « cappellanes nuebos, » et venu, du fond des Pays-Bas, renforcer le personnel de la dite chapelle.

Il y avait donc, au XVIe siècle, toute une famille de musiciens éminents du nom de Goes, revêtus de fonctions marquantes, et auxquels alla s'adjoindre Damien Goes, le plus éminent de tous. Il passa la majeure partie de son existence aux Pays-Bas, et y fit imprimer nombre de ses productions.

Par un fait du hasard, celui-ci peut être né en Portugal, de parents hollandais qui allèrent, pour leur commerce, visiter ou même habiter ce pays. On comptait, rien qu'au port de Flessingue, de nombreuses familles d'armateurs mises en relations assidues avec le Portugal. On n'a qu'à ouvrir l'histoire, pour avoir, à ce sujet, de pleins appaisements. Quoi d'extraordinaire qu'une famille Goes ait étendu le cercle de ses affaires jusqu'en Lusitanie? Nous irons même jusqu'à supposer que ces affaires furent brillantes, et placèrent les gérants de la maison à la tête des grands capitalistes de la péninsule. De là, les titres et les honneurs dont, à en croire les historiens locaux, les Goes furent accablés (2).

comptes de l'église de Sainte-Walburge à Audenarde. Chrétien Janszone transforma la musique de cette église : « van der musycke nu nieuwelynghe upsghestelt. »

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 416 et suiv.

(2) Corneille Callidus, en rangeant Damien Goes parmi les compositeurs néerlandais, ajoute qu'il était bâtard d'Emmanuel de Portugal, et qu'il naquit en Zélande. Un de ses frères fut chambellan du roi. Il eut pour maître, à Anvers, Polites Goesa, également Zélandais.

DAMIANVS A GOES.

Thucydides gentis enarrat gesta Pelasgæ
Romanis daret Liuius in Decades IV
Hic, alia vt taceam sera data scripta senectâ,
ÆTHIOPVM accepit nomen ab HISTORIA.

Si on nous conteste la valeur des similitudes de nom, ce serait, à notre avis, faute d'en pouvoir faire autant en Portugal, et même de parvenir, en forçant les termes, à assigner une étymologie lusitanienne au nom de Goes. Ce nom étant une diphtongue, ne pouvait être acclimaté dans une langue proscrivant la diphtongue. Comme toute importation exotique que le sol repousse, on a modifié l'appellation, en la scindant et en la munissant d'un tréma: *Go-ës*. Ce signe est la condamnation flagrante de l'origine portugaise, noble ou roturière, du grand artiste.

On trouvera ci-contre le portrait du *magnus artifex*, comme le nomme Opmer, portrait légitimé dans nos colonnes, par ce qui vient d'être exposé succintement, et, au cas où notre argumentation serait contredite d'une façon victorieuse, admis logiquement, comme la justification d'un plan largement ordonné, où le mouvement musical aux Pays-Bas est esquissé de façon à mettre à la fois en relief les Néerlandais et les étrangers, lorsque ceux-ci ont, par leurs travaux et surtout par un séjour prolongé, aidé puissamment à l'amélioration de l'art et de la science, tout comme nous caractérisons les Néerlandais, quand ils ont, par leurs géniales productions, illustré le sol exotique.

Ce portrait, gravé sur acier, et dont Freiherus, dans son *Theatrum virorum*, ne donne qu'une inexacte et insignifiante copie, est, croyons-nous, hors commerce. Il n'est point cité par Vasconcellos, qui en énumère divers autres que nous jugeons inutiles d'être examinés ici. Nous l'avons rencontré dans l'opuscule de notre polygraphe: *Urbis Lovaniensis obsidio*, paru, en 1546, à Lisbonne, et qui fait partie du fonds Van Hulthem à la Bibliothèque royale de Bruxelles, où il est qualifié de « très-rare. » On le verra reproduit ci-contre en grandeur originale. La physionomie de Goes est celle d'un homme intelligent, hardi et aventu-

reux. Il porte un bonnet à pans rabattus, d'où ses cheveux sortent en boucles touffus. Sa moustache et son impériale relèvent un peu ce qu'il y a de maigre et décharné dans sa figure, qui, du reste, annonce celle d'un personnage miné par les travaux de l'intelligence. Un manteau à pelisse couvre son buste, sous lequel figurent deux hexamètres trop insignifiants pour être reproduits, et qu'on pourra lire sur la planche même.

Le monogramme d'Albert Dürer se trouve gravé dans le coin supérieur gauche. Cette marque vise une copie faite d'après un original contemporain que le grand artiste allemand aura exécuté vraisemblablement pendant son séjour à Anvers, en 1521, et que le graveur de 1546 aura vieilli un peu, car Damien Goes étant né au début du XVIe siècle, n'aurait eu alors qu'une vingtaine d'années ; à moins que Dürer ne l'ait exécuté que plus tard, c'est-à-dire avant 1528, date de sa mort.

IV.

Brebos (Gilles),

fameux facteur d'orgues de la fin du XVIe siècle. — Son origine malinoise. — Son apprentissage et ses premiers pas dans la voie de la célébrité. — Construction, par lui, d'un orgue, à l'église de Saint-Jacques à Louvain, en 1560. — Restauration concomitante de l'ancien orgue de la même église. — Accordeur des orgues de la cathédrale d'Anvers, il s'acquitte de ces fonctions durant un période de seize ans : 1560 à 1576. — Ouvrage important à lui confié : la réfection à neuf des orgues de la confrérie de Notre-Dame, en la dite cathédrale. — Les jeux qu'il renferme. — Les experts de ce magistral travail : Gérard De Turnhout, Michel De Bock, Louis Brooman et Servais Vander Meulen, quatre notabilités de l'art musical, qui sanctionnent hautement le talent de Gilles Brebos. — La date 1509, assignée aux premiers travaux du grand facteur, ne saurait résister à un examen sérieux. — Quand fut-il mandé en Espagne, et commence-t-il ses gigantesques constructions à l'Escurial ? — Son séjour au delà des Pyrénées ne fut point de longue durée, d'après une tradition orale. — L'artiste aura-t-il quitté les Pays-Bas en même temps que Gaspard Brebos, son fils ? — En 1572, l'édification de l'Escurial était-elle assez avancée, pour motiver la présence sur les lieux d'un facteur d'orgues ? — Celui-ci n'aura-t-il point exécuté les travaux préliminaires à Anvers même ? — Aurait-il préludé, en Espagne, en facturant de petites orgues ? — Pas la moindre pierre tumulaire pour consacrer son admirable talent. — Dans son entreprise à l'Escurial, il eut pour collaborateurs, ses trois fils : Gaspard, devenu *templador* officiel, Jean, installé, en 1590, au même titre, et un dont le nom est peut-être Michel. — Gaspard Brebos décéda en 1588. — Il fut enterré à l'église de Saint-Sébastien, à Madrid. — Son testament fut consigné entre les mains du notaire Martin Alonso. — Il est démontré qu'il fut le principal aide de Gilles Brebos. — On le considérait comme étant originaire de la « ziudad d'Amberes. » — Michel Brebos mourut en 1590, et fut inhumé en la même église. — Son testament, passé devant le notaire Alonso de Grenada, nous apprend qu'il eut pour épouse Antonia De la Calle. — Jean Brebos est officiellement enregistré, à titre de *templador*, en 1590. — En 1564, il était apprenti de Pierre Van Seelaer, sculpteur à Anvers. — Serait-il l'auteur des

boiseries des orgues de l'Escurial ? — Ses travaux à la cathédrale de Tolède, en 1592. — Orgue du chœur de l'archevêque refait partiellement, surtout quant aux jeux de trompettes, de *chirimie*, de flûtes et de voix humaines. — Convention à ce sujet. — Juan et André Gomez, organistes à Tolède, portés comme sous-garants. — Texte du contrat passé devant notaire. — Les experts du travail achevé en 1593 : Melchior de Miranda et Geronimo de Vargas, organistes à Tolède. — Leur déclaration. — Rapport de Geronimo Peraça, musicien de *tecla*. — Au nombre des travaux officiels de Juan Brebos, figurent la réfection de l'orgue du palais royal de l'Alcazar, et le clavecin de la reine, en 1606 et 1607. — Le testament du maître révèle la facture d'un orgue, resté inachevé, commandé par Pedro Tronpo, archer du corps ; d'un clavicorde destiné au comte de Nieva ; d'un orgue fourni à l'église de Notre-Dame d'Illescas, à Madrid. — D'après le même document, Gilles Brebos a consacré trente ans à la construction des orgues de l'Escurial ; il y a construit deux régales. — Atteint d'une infirmité mortelle, il règla les affaires de sa succession. — Sa femme, Mariana Hita, fut préposée à cela. — Elle devint la tutrice de Juan Brebos, son fils. — Quoique pauvre, il fit un modeste don à la confrérie de Saint-Isidore. — Il demanda d'être enseveli dans l'église de Saint-Martin, dont il était paroissien. — Sa mort arrivée à la fin d'octobre ou de novembre 1609. — Discussion. — Son fils avait alors douze ans. — Reproduction intégrale de son testament. — La signature de Juan Brebos fac-similée — Son successeur au poste de réparateur des orgues de la chapelle royale, fut Diego Quijano, le fils du premier mari de Mariana Hita, sa femme. — On peut le considérer comme l'élève de Juan Brebos. — Pour le décès de Gilles Brebos, déjà constaté, il s'accomplit en pleines chaleurs tropicales, et donna lieu simplement à une note de Juan de San Geronimo, qui, en annonçant que les orgues de l'Escurial eurent, comme collaborateurs du maître, ses quatre (?) fils, déclara que Gilles Brebos était le meilleur facteur d'orgues de l'Europe. — Pas une inscription tumulaire retrouvée. — L'appellation de *Maesegiles*, formé de *Maes*, contraction de *maestro*, et de *Giles*. — La femme de l'artiste, Anne Van den Baerse. — Mariée d'abord à maître Pierre, mathématicien de Philippe II, elle s'unit ensuite à Ferdinand Suls, archer du corps. — Au décès de son troisième époux, ses biens ayant été ravis par les insurgés en Flandre, elle se vit réduite à une extrême indigence. — Sa requête éplorée à Philippe II, où elle demanda une minime somme comme *ayuda de costa*. — Concession de cinq réaux. — Texte du document où ces faits sont révélés. — Travaux de Gilles Brebos à l'Escurial. — Deux descriptions manuscrites, accompagnées de dessins, existent là-dessus à la Bibliothèque de ce couvent. — Reproduction de l'une d'elles, estimée la meilleure. — Elle comprend le dénombrement et le mode d'emploi des divers jeux dont se composent

les quatre orgues, dues surtout à Gilles Brebos et à Gaspard Brebos, son fils. — Le premier et le troisième, de grande dimension, se trouvent dans le chœur du prieur. — Détails. — Le deuxième et le quatrième, de dimension moyenne, sont placés dans le chœur du vicaire. — Particularités. — Jeux divers et leurs combinaisons. — On y remarque les instruments suivants : sifflets, fifres, flûtes, larigots, bourdons, chalémies, cornemuses, musettes, douçaines, rossignols, cromornes, cornets, trompettes, bombardes, grelots, etc., de tout genre et de toute dimension. — Leurs buffets monumentaux en style corinthien. — Matières employées pour les tuyaux. — L'éclat tonitruant des trompettes. — Réputation européenne de ces quatre orgues sans égales dans le monde. — Gilles Brebos, s'il n'a point *inventé*, s'est assimilé les procédés avec une perfection géniale. — Ses instruments ont servi à des exécutions grandioses, celles de Philippe Rogier, dont une, on se le rappelle, à quatre chœurs et à trois orgues *ottinate*. — Série de descriptions sommaires. — Celle de Santos parle, en outre, d'un orgue d'argent et de pierreries fines, destiné aux processions du Sacrement. — Celle de Siguënza est plus explicite. — Celle de Rotondo, outre quelques détails intéressants, omis par les précédents écrivains, fournit le nom du facteur moderne qui y ajouta quelques jeux : José Bordalonga. — Mariano Soriano Fuertes les résume tous. — Série de facteurs néerlandais contemporains de Gilles Brebos. — Gilles Van der Elst, réparateur des orgues des *Fratres*, en 1581, et de celles de la chapelle royale, en 1588, à Bruxelles. — Arthus De Smith, fournisseur, en 1594, d'un positif pour la même chapelle ; et, vers 1609, d'un autre en destination de l'Espagne. — Achat d'orgues en Angleterre, pour la même destination. — Juan de Argote (*Algoote* ?), facteur du célèbre orgue de la cathédrale de Burgos. — Documents, notes et inductions sur ces divers maîtres. — L'orguette de Notre-Dame du Sablon (fin du XVe siècle), à Bruxelles. — Description et dissertation. — Fac-simile phototypique. — L'instrument est-il modélé sur ceux de Josse Lemonnier, facteur bruxellois, qui redressa, en 1460, les orgues de la chapelle royale ? — Extrait relatif à ce travail. — Lemonnier est l'unique constructeur d'orgues connu, à cette époque, à Bruxelles. — Vide désespérant, dans les récentes monographies de l'orgue, quant aux facteurs de cet instrument au moyen-âge et à la renaissance. — Reprise des instruments construits en et pour l'Espagne. — Grand orgue de Gilles Brebos se déplaçant à l'aide de roues, et servant aux offices du palais royal. — Deux régales, un grand et un petit, du même maître, appropriés à une destination identique. — Ces instruments figurent en tête de l'inventaire des meubles de Philippe II. — Ils ont été expertisés par Joseph Deysassi, organiste et réparateur officiel. — Texte de ce début d'inventaire, datant de 1607. — Fac-similé de la signa-

ture authentique de Deysassi. — L'ortographe, l'origine présumée et la signification probable de ce nom. — Silence regrettable que garde l'inventaire, au sujet des facteurs des instruments enregistrés. — Le clavicorde (clavecin), reçu par Philippe II de don Juan d'Autriche, a-t-il pour auteur Gilles Brebos ? — Sa description. — Autres clavicordes attribués à l'Allemagne (inférieure?). — L' « Aleman Louis Luren (Duren ?) » auteur d'un orgue à roues. — Jean-Baptiste Quebon, facteur de clavicordes. — Un *violicembalo*, conservé jadis à l'Escurial. — Description. — Le clavicorde, un vrai celui-là, de Namur, complété, quant à sa signature, par un autre de provenance allemande. — L'époque présumée de la construction de celui-ci. — Sa signature monogrammatique I-G, rapprochée de celle du même genre I-G-F. — Dissertation à ce sujet. — Description, en passant, d'un splendide clavecin, facturé en 1580, à Anvers, par Martin Van der Biest. — Notes sur cet artiste éminent. — Deux clavicordes (clavecins), conservés au collège des *niños*, et ayant servi aux opéras joués au *Buen Retiro*. — Clavecin de luxe, fabriqué par Ruckers, pour l'archiduchesse Isabelle. — Série d'instruments mentionnés dans l'inventaire précité de la collection organographique de Philippe II. — Fifres, flûtes, cornets à bouquin et autres, *chirimie*, cromornes, bassons, douçaines, cornemuses, saquebutes, claviorgues, clavicordes (clavecins ?), luths, théorbes, pandores, violes à archet, violons et rebecs chinois, etc., la plupart avec leurs subdivisions harmoniques. — Leur provenance probable et les matières précieuses dont ils sont fabriqués. — Que sont devenus ces précieux engins sonores ? — Transformation subie, par eux, pour se fondre enfin dans l'harmonieux appareil d'orchestre. — Philippe III n'a point négligé de s'assimiler ce perfectionement. — Rien pourtant sur les groupes instrumentaux que vibraient aux concerts de sa cour. — Renseignements parallèles obtenues des cours de Ferrare et de Munich. — Gravure représentant l'exécution d'une symphonie, à Munich, vers la fin du XVIIe siècle. — Instruments qui y participaient. — Reproduction de cette pièce. — Autres du même genre conservées dans la capitale de la Bavière. — Le carillon flamand à l'Escurial. — Initiation lente aux sonneries artistiques de nos beffrois en Espagne. — Cette musique polyphonique nécessitait des édifices spéciaux d'une extrême solidité. — Construction de l'Escurial, et appropriation de tours pour l'installation des cloches. — Défaut de renseignements précis sur la provenance des carillons flamands utilisés à cet effet. — A en croire les chroniques, ce fut celui du palais ducal de Bruxelles construit par Melchior De Haze, que le comte de Monterey expédia là-bas. — Les cloches, du moins, portaient ses armoiries. — Installation primordiale d'une sonnerie liturgique flamande, en 1585. — Document officiel la concernant. — Les timbres étaient au nombre de trente-

deux. — Témoignage de Santos, relatif au carillon de comte de Monterey. — Inductions. — Le carillon de l'Escurial concertait avec d'autres instruments, dans les grandes solennités. — Reçit de l'historien musical d'Espagne. — Charles Poignard, campanologue namurois, répare l'orchestre aërien. — Désastres qu'il subit. — Complainte sur l'incendie de l'instrument, en 1821. — Carillon construit, depuis, en Espagne même, avec des débris du précédent. — Examen fait par nous, en 1882. — Le gril de saint Laurent ornant les cloches. — Carillon de la résidence royale d'Aranjuez. — Son arrangement par Charles Poignard. — Singulière information de Mariano Soriano Fuertes, sur l'origine de cet instrument. — Autres travaux campanologiques en Espagne, vaguement désignés, de Charles Poignard. — Conjecture au sujet d'un carillon flamand à la Granja. — Carillons flamands de Mafra, dans l'Estramadure (Portugal). — Notes fournies par M. Romero. — Le fondeur de cloches de ce carillon est un certain Nicolas Le Vache, d'Anvers. — L'instrument remonte à 1730. — Détails ultérieurs, dûs à un humble prêtre de Mafra. — Le nombre des cloches est de quarante-huit pour chacun d'eux. — Leur clavier a quatre octaves. — [illegible] cloches sont ornées d'une Vierge ou d'une croix. — D'autres portent l'écusson royal et une inscription historique. — Description technique complète fournie par Joaquin da Conceiào Gomes. — Texte et traduction de cet important document historique. — Série de musiciens néerlandais ayant vécu à l'Escurial. — Notices biographiques officielles inédites. — Charles Desponcheaulx, de Lille, organiste de l'établissement, mort en 1631. — Documents commentés et traduits le concernant. — Frère Andres de San Lorenzo, Flamand de naissance et carillonneur de l'Escurial, mort en 1608. — Pièce relative à ce religieux-artiste. — Louis Offerall, en religion frère Louis de San Pablo, d'origine noble, d'abord *cantor* au séminaire, puis prieur de l'établissement. — Il naquit à Laeken, en Brabant, et son père fut gouverneur du fort de Saint-Gilles. — Sa généalogie, sa vie active, etc. — Sa mort en 1730. — Pièces diverses sur ce personnage. — Frère Guillaume de Saint-Jean, religieux flamand de l'Escurial, dont le nom de famille n'est point mentionné. — Deuxième inventaire, formant le catalogue de la Bibliothèque musicale de Philippe II. — Il est entièrement consacré aux compositions d'église, quelques unes fort vieilles. — Restitution des principales à leur provenance véritable. — Lacunes dans leur description. — Les maîtres néerlandais y prédominent. — Déprédations et lacérations. — Plusieurs ont appartenu à la reine Marie. — Le nom de Josquin Deprès y brille par dessus tous. — L'inventaire fut dressé en 1602, par Antonio Voto, et l'estimation des livres fut confiée à Géry De Ghersem. — Reproduction de sa déclaration, en français, datée de Valladolid, le 9 novembre 1602. — Les ouvrages signés

appartiennent aux maîtres suivants : De la Rue, Deprès, Manchicourt, Benedictus (?), Mouton, Lupi, Lupus Hellinck, Gascogne, Barra, A. Févin, Craen, Ysaac, Escovedo, Canis, J. Petit, Pastrana, Brumel, De las Ynfantas, Ghiselin, Créquillon, Verdonck, A. Agricola, Clemens *non papa*, Pompeo, Piéton, Richafort, Guerrero, Cavallos, Claudin (?), Gombert, Vinders, Chasteleyn, Verdelot, Morales, Jachet (?), Bonmarché, Archadelt, Carpentras, G. Turnhout, De la Hèle. — Reproduction intégrale de ce précieux document de bibliographie musicale. — L'estimation de Géry De Ghersem renferme une appréciation artistique et pratique utile à l'histoire. — Ce qu'il faut entendre par « œuvres vieilles et démodées. » — Le document reproduit en espagnol. — Marques servant à faciliter l'attribution des ouvrages anonymes.

Gilles Brebos est originaire de Malines. Il y aura fait, selon toute apparence, l'apprentissage de son art.

C'est à Louvain qu'il commença probablement sa réputation d'habile facteur. On l'y chargea, en 1560, à l'église de Saint-Jacques, de la construction d'un nouvel orgue, ouvrage qui lui valut la somme de 300 florins de Rhin, plus 30 florins pour quatre registres qu'il ajouta depuis. L'ancien orgue de Saint-Jacques, dû à un facteur nommé Daniel, fut restauré, peu après, par Gilles Brebos, qui y adjoignit deux jeux supplémentaires : un rossignol et un tambour.

Le premier fait qui le concerne, à Anvers, est son office d'accordeur des orgues de la cathédrale.

Les Archives de cette basilique le mentionnent, en cette qualité, pendant une période de seize ans : 1560 à 1576. Était-il déjà établi à Anvers, lorsqu'il exerça son talent à Louvain ?

A la suite des ravages de l'iconoclastie, une occasion s'offrit pour lui de mettre en relief sa vraie vocation artistique, dans la métropole commerciale des Pays-Bas. Les orgues de la confrérie de Notre-Dame avaient été totalement démantibulées par les réformés. En 1572, Vincent

De Smet et Simon De Decker, maîtres servants de l'oratoire, chargèrent notre facteur de refaire à neuf tout le mécanisme des orgues susdites.

Ce travail comportait les jeux suivants, d'après les Archives de la cathédrale :

Boven werk : prestant 8 voet, octave 4 voet, cymbale, octave fluit, cornette of nachthoren, ghemsenhoren, de stemmeken, schalmeyen.

Kas, achter den rug : prestant 4 voet, holpype 8 voet, super octave, cymbale, gestopte fluit, schiefelet, coppele fluiten 4 voet, cromhoren 8 voet, tremblant, nachtegael, timbale, moesele.

Gérard De Turnhout, maître de chant de la cathédrale d'Anvers, appelé, en la même année 1572, à succéder à Jean Bonmarché, dans les fonctions de maître de chapelle royale à Madrid, fut un des experts qui touchèrent le nouvel instrument. Michel De Bock, organiste de Philippe II, fut aussi appelé à faire les épreuves officielles, de même que Louis Brooman, l'organiste aveugle de la chapelle d'Alexandre de Parme, et Servais Van der Meulen, l'organiste en titre de la cathédrale d'Anvers.

Cet aréopage sanctionna hautement l'œuvre de Gilles Brebos, et l'on peut croire que le témoignage autorisé de Bonmarché, comme celui de De Bock, auront grandement contribué à faire la réputation de Brebos en Espagne. Le nouvel orgue fut payé à l'artiste 330 florins de Brabant.

Bientôt, il fut appelé au-delà des Pyrenées, où il ne tarda pas à s'illustrer sur un théâtre d'opérations proportionné à son puissant génie.

Si la date de 1509 est exacte — ce qu'il y aura lieu de démontrer — Gilles Brebos doit avoir été bien vieux, lorsqu'il fut appelé en Espagne. En lui supposant dix-neuf ans, quand, à cause de son talent précoce, il aura été asso-

cié à la construction de l'orgue entrepris par Van Distelen et Suys, il aurait atteint, en 1584, date de sa mort, un âge de 95 ans...

Provisoirement, l'époque de son installation à l'Escurial est inconnue. Nous savons que ses fils ont dû achever les orgues commencées par lui, ce qui concorde avec une tradition orale, qui nous a été diverses fois transmise sur les lieux, à savoir que Gilles Brebos, appelé toujours « le vieux, » n'a point fait un long séjour en Espagne.

On l'a vu fonctionner encore, aux Pays-Bas, en 1572. Serait-il parti, en cette même année, avec Gaspard Brebos, son fils ? Il aura pu, en plaçant celui-ci comme « templador » à la chapelle royale de Madrid, s'installer, lui, à l'Escurial, avec l'unique mission d'y commencer le grand œuvre qui l'a immortalisé. Toutefois, la construction du palais de l'Escurial n'ayant été ordonnée qu'en 1565, il est peu probable qu'elle ait été assez avancée en 1572, pour motiver déjà la présence d'un facteur d'orgues destiné à y ériger un instrument grandiose répondant aux dimensions exceptionnelles de l'édifice. Il aura pu aussi ébaucher ses plans et en exécuter les parties les plus accessoires, à Anvers même. Les transports par mer s'effectuaient fréquemment de là en Espagne. Qu'il ait, entre temps, préludé à cette rude tâche, en fabricant des orgues de moindre dimension, des régales, etc., cela est probable aussi, bien que, le tout mûrement pesé, il soit prudent d'attendre des lumières nouvelles et plus précises, jaillies des papiers officiels, à ce sujet, s'ils existent. Tout est à découvrir, même le nombre d'années qu'il travailla aux deux orgues laissées inachevées, ce qui prêterait déjà matière à d'intéressantes inductions. Grand artiste, mais modeste à l'excès, ne lui aurait-on point, comme consécration à sa mémoire, voué une humble inscription tumulaire, perdue aujourd'hui dans les sinuosités obscures de l'Escurial ?

Il s'aida, dans son entreprise, de ses trois fils, avons-nous constaté : Gaspard, devenu *templador* royal, Jean, installé au même titre en 1590, peut-être même avant, et Michel, sur lequel il reste peu de choses à dire. Le quatrième fils, associé à son œuvre, selon les traditions que nous rapporterons plus loin, nous paraît être Michel.

On a vu, dans les listes officielles, que Gaspard Brebos, retenu aux Pays-Bas comme accordeur officiel, le 1er novembre 1571, arriva à son poste, dans la capitale de l'Espagne, le 15 juin 1572. Il fonctionna encore, en cette qualité, au *tercio segundo* de 1586, et mourut en 1588, après avoir consigné sa dernière volonté dans un acte passé devant le notaire Martin Alonso. Son enterrement eut lieu, le 7 décembre, en l'église de Saint-Sébastien à Madrid :

En el 7 de decembre de 1588, se enterró en la orden de 3 ducados, Gaspar Brebos, organista de la capilla real... (1).

Il eut une fille, nommée Anne. Ses travaux, comme ceux de Michel Brebos, se concentrent dans des constructions d'orgues à l'Escurial. On saura ultérieurement, grâce à la description qui nous est conservée de ces instruments, que Gaspard Brebos figure, avec son père, en tête de cette entreprise, ce qui nous autorise à croire qu'il eut, à titre de collaborateur actif, le pas sur ses deux autres frères, et que réellement il fut l'aide principal de Gilles Brebos. A la suite de cette constatation, se lisent ces mots : « de la ziudad de Amberes en Flandes. » Cela suffira à sa gloire et à celle de nos contrées.

Michel Brebos, décédé en 1590, fut enterré en la même église de Saint-Sébastien, le 13 février :

(1) Archives de l'église de Saint-Sébastien, à Madrid, et Collection Barbieri.

En 13 de febraio de 1590, se enterró en orden de 2 ducados, Miguel Brebos, flamenco (1).

Son testament, passé devant le notaire Alonso de Grenada, nous apprend qu'il avait pour épouse légitime Antonia De la Calle, inhumée à Saint-Sébastien, le 31 juillet 1591 :

En postrero de julio de 1591, se enterró en orden de 2 ducados, Antonio De la Calle, muger que fué de Miguel Brebos (2).

On possède des particularités plus amples sur la carrière active de Jean Brebos, déjà *templador* au « tercio postero » de 1590, apparemment à titre de successeur de Gaspard. En 1564, un apprenti du nom de Hans Van Brebos se trouve inscrit, au registre de Saint-Luc à Anvers, comme fréquentant les ateliers de « Peeter Van Seelaer, » franc-maître sculpteur, *vry-meester beeldsnyder*. Si cet élève s'identifie avec le collaborateur de Gilles Brebos, dont alors il serait le fils, il est permis de croire qu'il prit une grande part à l'ornementation des boiseries des fameuses orgues de l'Escurial (3). On verra plus loin que la chronologie aide beaucoup à cette hypothèse.

En 1592, Juan Brebos, appelé à Tolède, y redressa un orgue monumental, au chœur de la cathédrale appelé *el coro del arçobispo*, placé sous la nef de Saint-Christophe. Le tout formait un « secret de réduction, » pareil à celui que l'on admirait au palais royal de Madrid : un jeu de trompettes, de *chirimie*, de voix humaines, de flûtes, de sifflets,

(1) Archives de l'église de Saint-Sébastien, à Madrid, et Collection Barbieri.

(2) Id., ibid.

(3) Gilles Brebos fit, dit-on, partie de la corporation de Saint-Luc, à Anvers. Les *Liggeren* officiels ne mentionnent rien de semblable.

et de mixture appelée *la quinte*, certains d'entr'eux à divers degrés de l'échiquier sonore, et avec des combinaisons variées selon les timbres et les portées. L'artiste s'engageait à réaliser son œuvre en perfection. L'un des contractants, le fabricien Juan de Monsalve, agissait au nom de l'église de Tolède ; l'autre, Juan Brebos, s'offrait en son nom personnel, ayant pour sous-cautions Juan et André Gomez, organistes au dit Tolède. Juan Brebos s'engagea à ne point quitter Tolède sans avoir satisfait à toutes ses promesses.

Le texte intégral du contrat conclu à cet effet, mérite d'être reproduit :

JUAN BREBOS, MAESTRO DE ORGANOS.

En la muy noble ciudad de Toledo, veynte y siete dias del mes de agosto de mill y quinientos y noventa e dos años, ante mi, el escrivano publico et testigos y uso escritos, parecio presente Juan Brebos, Flamenco, maestro de organos de Su Magestad, estante al presente en esta ciudad de Toledo, e otorgo e se obligo a la obra y fabrica de la santa yglesia de Toledo, y a señor don Francisco de Monsalve, obrero y canonigo della, en su nombre, questa presente es ha saver de hacer e hava para la dicha santa yglesia, en ornato y mejoria de l'organo mediano, questa a la parte de la nave de San Christoval, en el coro del arçobispo, es a saver lo siguiente :

Primeramente, de hechar y hechara unas trompetas, a la medida de las del palacio real, que a de ser de tres palmos, porque las que de presente tiene, sean de quitar y quedar; par la dicha obra e fabrica, para hacer si voluntad del dicho señor obrero, ques con ellas hacer un registro de chirimias del medio juego abaxo, y del medio juego arriba de las mismas trompetas, que aora tiene el organo, se ha de hazer unas voces umanas.

Item, las flautas quel dicho organo tiene, sean de deshazer y ensangostar, para que vengan a tener perficion, con todo lo demas del organo.

Item, a de hazer el registro de chirimias e voces umanas que arriba, se declara aprovechando el que tiene el organo.

Todo le qual se obligo de hazer muy bien fecho y acabado en todo perficion, a vista e parecer de dos personas que dello entiendan, una puesta por el dicho señor obrero, y otra por el dicho Juan Brebos, lo qual dara fecho y acabado y asentado en el organo, dentro de dos meses primeros siguientes, contados desde y dicho dia, e todo lo a de dar hecho de toda costa e fecha y acabado la obra, se tase por la dichas dos personas y aquello que taseren valer, se le de y pague esto contanto, que no exceda de ciento e sesenta ducados, y si dellos excedier, todo lo que excediere dello hace remission e gracia, en qualquier cantidad que sea, para la dicha santa yglesia, porque debaxo desto se le embarga la dicha obra, y si menos se tasare aquello que se tassare se le pague, en aviendo fecho entregado y asentado la dicha obra, y si vista la obra que sea de ver por los dos nombradas no fuere tal qual se requiriere, para y dicho organo y tal qual conforme a esta escriptura, se obliga en tal caso la dicha obra ni el dicho señor obrero no an de ser obligados a la recevir, y el que de ol ligado a poner el organo en el estado que de presente esta, sin que se le pague cosa alguna, y con que si los nombradas ansi en la vista de la dicha obra, como de la tasa della no se conformaren, en tal caso el dicho señor obrero pueda nombrar y nombre el tercero que bien visto le fuere y lo que el uno de los nombrados, con el dicho tercero declararen, aquello an de cumplir las dichas partes.

Item, el dicho Juan Brebos se obligo de no salir ni saldra desta ciudad, hasta tanto que de todo punto aya cumplide lo suso dicho.

Y de la manera que dicha es, el dicho Juan Brebos, como principal obligado, e Juan Gomez y Andres Gomez, organistas vezinos de Toledo, questavan presentes, como susfiadores e principales obligados, e faciendo como facian e ficieron de deuda e cosa ajenca propria suya, todas tres juntamente de mancomun e a boz de uno e cada uno dellos e de sus bienes, por si e por el todo renuncianda, como renunciaron, el beneficio de la division y excursion, e todas la demas leies, furos y derechos que

hablan en favor de los que se obligan de mancomun, como en ellas se contiene que les non valan, otorgaron e se obligaron quel dicho Juan Brebos hava la dicha obra, en la forma de suso declarada, y que no la dexara de hacer por mas, ni por menos, ni por el tanto, ni por otra razon alguna en ninguna, ni alguna manera, sobre que renuncio las leyes del justo y medio justo precio, como en ellos se contiene que les non valan, sopena que sino hiciere la dicha obra de la calidad, y en el termino y segun de suso se contiene, en tal caso el dicho señor obrero pueda dar a hazer la dicha obra a qualesquier manos y officiales que quisiere caro o barato y precio, e por el precio que lo hallare y lo que mas costare sean obligadase, se obligaron a la pagar a la dicha obra juntamente, con lo que para ello el dicho Juan Brebos oviere recevido e reciviere, y con mas todas las costas y daños y intereses e menos canos que en razon dello a la dicha obra y fabrica se le siguieren e recrecieren, o el dicho señor obrero les pueda compeler e compela a que todavia haga la dicha obra qual mas si merced quisiere, e para lo ansi tener e guardar e cumplir, como dicho es, obligaron sus personas e bienes muebles e rayces, avidos e por aver todos tres de baxa de la dicha mancomunidad.

Y el dicho señor don Francisco de Monsalve, obrero y canonigo de la dicha santa yglesia de Toledo, questava presente a lo que dicho es, en nombre de la dicha obra y fabrica, otorgo e conosco quel recivo e acento esta escritura quel dicho Juan Brebos, con las dichas fianzas haze de hazer la dicha obra, en la forma e por el precio y como de suso se contiene, lo qual todo por lo que a la dicha obra y fabrica toca la obligo de cumplir e pagar, a los plazos e terminos e segun e como de suso se contiene y declara, para lo qual obligo los bienes e rentas de la dicha obra y fabrica, e por esta presente carta ambas las dichas partes obligaron y otorgaron que davan y dieron poder cumplido a todas e qualesquier justicias e juezes, es a saver el dicho señor don Francisco de Monsalve, en nombre e por lo que toca a la dicha obra y fabrica de la dicha santa yglesia de Toledo, a la que de sus causas devan conocer, y los dichos Juan Brebos e

Juan Gomez e Andres Gomez, a las reales de Su Magestad de qualesquier partes que sean, a la juridiction de las quales dichas justicias, cada una de las dichas partes, a las que dichas son se sometieron, y especialmente el dicho Juan Brebos se sometio a las justicias desta dicha ciudad de Toledo, e renunciaron su proprio fuero, juridiction y domicilio, para que por via executiva e por todo remedio e rigor de derecho les compelan, constringan e apremien a la ansi tener guardar cumplire pagar, con las costas de todo bien y cumplidamente, como si sobrello obiesen cotnentido y litigado en juscio, ante juez competente, y por el tal sentencia difinitiva fuese dada contre ellos, e por ellos consentida e pasada en autoridad de cosa juzgada, sobre lo qual renunciavan e renunciaron todas e qualesquier leies, fueros y derechos, plazos e traslados e otras cosas que en su favor, y de cada una de las dichas partes sean o ser puedan, para yr o benir contra lo que dicho es o parte dello que les non valan, y especialmente renunciaron la ley e derecho en que diz que general renunciacion hecha de leies non vala, en firmeza de lo qual ambas las dichas partes otorgaron esta carta ante mi, el dicho escrivano publico e testigos, y uso escriptos, en la dicha ciudad de Toledo, dentro en la santa yglesia, en el escriptario de la obra della, en el dicho dia mes e año suso dicho, testigos que fueron presentes, el racionero Geronimo Peroza, e Francisco de Olibares, su criado, los quales juraron a Dios y a la Cruz que conocen a los dichos Juan Brebos e Juan Gomez y Andres Gomez, otorgantes, y que son los mismos questan presentes, y otorgan esta carta y se llaman e nombran, como de suso dize, sin cautela alguna, e Juan de Segovia Villarroel y Gaspar Lopez, vezinos de Toledo, y los dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres, en el registro desta carta, al qual dicho señor don Francisco de Monsalve, yo, el escrivano, conozco. Don Francisco de Monsalve, Juan Brebos, Juan Gomez, Andres Gomez, passo ante mi, Alvaro Perez, escrivano publico, yo, Alvaro Perez de las Cuentas, escrivano real de Su Majestad y publico del numero de Toledo, presente con los dichos testigos, y fiz este mi signo, en testimonio de verdad, Alvaro Perez, escrivano publico, Juan de Brebos.

Sepan quantos esta carta de obligacion vieren, como yo, Juan Brebos, organista de Su Majestad, flamenco, y residente en Madrid, estante al presente en esta ciudad de Toledo, otorgo e me obligo a la obra e fabrica de la santa yglesia de Toledo, e al señor don Francisco de Monsalve, obrero e canonigo della, en su nombre de hazer e que haze en el organo que la dicha santa yglesia, questa en el coro del arçobispo, es a sala obra e adereço seguiente :

Un secreto de reduction, como el organo del palacio real. — Item, a de llevar un registro de reforçar que lleva sesenta cañones de medio juego arriva, que en pieça con tres y acaba con tres. — Item, a de llevar una mixtura que haze dos tonos en un caño, que se llama la quinta, sona e a de ser tapado arriba, y con barbas, e a de venir hazer otava arriba, con el flautado esto por todo el juego. — Item, otro registro que se llama el chiflete, por todo el juego. — Item, a de partir las flautas que el dicho organo tiene. — Item, las trompetas que a de poner an de ser partidas, que se entiende repartidas por medio los registros dellas, ni mas ni menos que las chirimias e las voces umanas, ques medio registro tambien. Todo lo qual a de hazer e haze, e demas desto afinare el organo grande y el realexo del dicho coro, a contento de maestros que dello entiendan, todo lo qual a de hazer e haze de toda costa esto por precio e quantia de ciento e veinte ducados, e mas que se me da e queda, para mi el secreto que oy tiene el dicho organo, que ansi e de adereçar, los quales dichos ciento e veinte ducados se me an de pagar y paguen a dispusicion del dicho señor obrera, la qual dicha obra me obligo de dar hecha e acabada en toda perficion, dentro de dos mieses primeros siguientes, contados desde oy dia de la fecha de esta carta, la qual dicha obra a de ser a contento e satisfacion de personas que dello entiendan, quales nombrare el dicho señor obrero e desta manera otorgo e me obligo de no dexar de hazer la dicha obra por mas ni por mas ni por menos, ni por el tanto ni por otra razon.

Ici, le contrat contient la déclaration de Brebos de se

soumettre entièrement à la juridiction de Tolède. Puis, le fabricien François de Monsalve, ayant nommé Melchior de Miranda, organiste de l'église de Tolède, et, Juan Brebos ayant désigné Jérôme de Vargas, également organiste, comme experts du travail accompli, un procès-verbal fut rédigé des deux parts. L'appréciation de Jérôme de Vargas fut que les stipulations du contrat avaient été scrupuleusement exécutées, hormis certaines discordances dans les registres des flûtes, et certaines inégalités d'accent dans ceux des trompettes et des voix humaines.

En veinte y quatro dias del mes de marzo de mil y quinientos y noventa y tres años, aviendo se nombrado por el señor don Francisco de Monsalve, canonigo y obrero de la sancta yglesia de Toledo, a Melchior de Miranda, organista de la dicha sancta yglesia, para que juntamente con Geronimo de Vargas, organista nombrado por Juan Brebos, flamenco, vean el reparo que ha hecho e dicho Juan Brebos, en el organo del choro del arçobispo, y mixturas que apuesto, conforme a dos escrituras de concierto que con el hizieron, parante Alvaro Perez, escrivano publico, se juntaron, en presencia del dicho señor obrero, los dichos nombrados, y vieron las dichas dos escripturas de concierto y el dicho organo, y trataron sobre ello, y si el dicho Juan Brebos a cumplido lo que esta obligado por las dichas escripturas, y cerca dello dieron sus declarationes, cada uno de porsi, en la manera siguiente :

El dicho Geronimo de Vargas, aviendo jurado en forma de derecho, dixo que el a visto las dos escripturas de concierto otorgadas por el dicho Juan Brebos, y el dicho organo y obra que en el tiene hecha, y que el dicho Juan Brebos tiene cumplido, con la dichas dos escripturas conforme al tenor dellas, ecepto el registro de las flautas, que esta entero que avia de ser partida, ¡o qual no es defecto alguno del dicho organo, y es necesario que adereze dos trompetas y dos bozes hamanas que estan desiguales, y con esto avra cumplido con lo que esta obligado, por las dichas

dos escripturas, y que le parece que lo que asi tiene hecho, merece justamente los dozientos y ochenta ducados que por las dichas dos escripturas se le puso de tasa y antes mas, y se cargo del dicho juramente, dixo que esto le parece, y lo firmo de su nombre, ante mi, JOAN DE SEGOVIA VILLAROEL, GERONIMO DE VARGAS.

Une autre déclaration, la même en substance que la précédente, suit, signée MELCHIOR DE MIRANDA. Le 27 mars 1593, « el racionero Geronimo Peraça, musico de tecla de la santa yglesia de Toledo, » atteste qu'il a touché l'orgue arrangé et augmenté par Juan Brebos, et déclare que le facteur a accompli toutes ses obligations, conformément au contrat, et qu'il mérite, de ce chef, le paiement stipulé; que même il a ajouté des jeux hors contrat, lesquels réclament un supplément de paiement, « haziendo canos, los quales de mas de lo que esta obligado por la dichas escripturas, y se le ha de pagar a parte. » Il affirme ceci sur Dieu et sur sa conscience, et signe de son nom.

Le même jour de la susdite année, l'organiste Geronimo de Vargas fait une déclaration identique, ainsi que Melchior de Miranda, sans toutefois reprendre ce que Jérôme Pareça dit de l'amélioration subsidiaire faite par Brebos à l'orgue en question.

Après ces formalités, Gaspard de Fuensalida, percepteur général « de la obra de la sancta Yglesia de Toledo, » donne ordre de payer :

Ochenta ducados que valen treinte mill m^rs^, que ha de aver en esta manera : los veinte y dos mil y quinientos m^rs^, por las demasias que ha hecho en el organo del choro de arçobispo, de mas de lo que estava obligado por dos escripturas de concierto, con las quales acumplido y le esta pagado, y los siete mil y quinientos m^rs^, que se le dan por gratificacion de la obra que ha hecho, y por su bondad de la obra y mucho tiempo que se ha de tenido.

Suivent les signatures précédentes, celles du chanoine de Tolède, « obrero, » de don Francisco de Monsalve et de Joan de Segovia de Villaroel, ainsi qu'une quittance signée « Juan Brebos [1]. »

Pour les travaux officiels de cet artiste, quelques traces nous en sont restées. C'est d'abord l'orgue de la chapelle royale de l'Alcazar, auquel il fit subir d'importantes réparations ; puis, le clavecin — un vrai — de la reine, à Valladolid, que Brebos mit en ordre pour les fêtes de la Noël.

Cuenta de los maravedis que se deven à Juan Brebos, maestro de adreçar organos, por los adreços que ha hecho, en los años de 1606 y 1607, per cuenta de guardajoyas y de Antonio Boto, montan 7412 m^rs^.

Limpio y adreço el organo de la capilla de palacio de S. M^d^ del Alcazar de Madrid, que tenia comido de ratones los fuelles, y esta quebrado y muy maltratado, por no se haber usado en todo el tiempo que duró el ausencia de la corte, en que se ocupó con dos oficiales, seis dias, y desde por el adreço y recado que en ello puso, ocho ducados, en reales LXXXVIII.

Adreço un clavicordio de la Reina, nuestra señora, que se trajo de Valladolid, para que servien la pascua de Navidad, fin del dicho año de seiscientos y seis, que tiene quebradas todas las cuerdas y martinetes [2], y faltaban algunas desde, por el adreço y recado que en ello puso, seis ducados, LXVI.

Adreço el dicho organo de la pieca de palacio, que tenia el flautado abollado y echadas à perder las voças, en que se oçupó dos dias, desde por ello veinte y cuatre reales XXIV, montan CCXXXIII.

Hacen se le buenos cuarenta reales, que con juramente dijo haber guastado y pagado en fieles [3] y cordeles, para los fuelles de dicho organo de palacio, que se quebran menudo, XL [4].

(1) Archives susdites et Collection Barbieri.
(2) « Martinetes, » sautereaux. Le clavicorde n'a que des languettes.
(3) Pour « pieles. »
(4) Collection Barbieri.

D'autres travaux de Juan Brebos sont révélés dans le testament qu'il fit rédiger, lorsque, accablé d'infirmités et hors d'état de quitter son lit, il voulut régler le sort de sa femme et prendre, pour ses affaires de finances et d'art, les dernières dispositions. Envisagé sous bien d'autres rapports, ce document a naturellement droit de reproduction ici.

Il y est question notamment d'un orgue non achevé, en destination de Pedro Trompo, archer du roi ; de deux instruments, dont un claviorgue, commandé par le comte de Nievo, et que Diego Quijano, le fils de sa femme, fut chargé de mener à bonne fin ; d'un orgue fourni à l'église de Notre-Dame de Illiscas, à Madrid ; de deux régales construits pour l'Escurial. Juan Brebos fut employé, pendant cinq ans, à l'édification des orgues de ce couvent. Atteint d'une maladie mortelle, il désigna sa femme Marie Hita, pour régler les soins de sa succession. Elle devint la tutrice de Juan Brebos, son fils. Quoique pauvre, il voulut faire son humble offrande pour la canonisation de saint Isidore. Il demanda d'être enterré dans l'église de saint Martin, relevant de sa paroisse. Quant à la date de sa mort, elle peut être placée, selon M. Barbieri, à la fin d'octobre ou de novembre 1609. Son fils avait alors douze ans.

In Dei nomine, amen. Sepan cuantos esta carta de testamento ultimo y postrimera voluntad vieren, como yo, Juan Breboz, maestro de organos de S. M , y su criado en la capilla real, estando enfermo en la cama.

Que mi cuerpo sea enterrado en la iglesia de San Martin desta villa, de donde yo son parroquiano, ella sepoltura que à Mariana de Hita, mi muger, le paresciere... Item, mando à la canonizacion del s^r San Isidro, dos reales de limosna... Item, declara que debo à Pedro Trompo, archero, doce ducados, que me dio por aderezar un organo, y no se aderezó, mando se paguen de mis bienes. Item, declaro debo.... y otros cien reales à Luisa de Hita, que

está en mi casa, sobrina de Marianna de Hita, mi muger. Mando se pague todo de mis bienes. Item, declaro que yo tengo à aderezar dos instrumentos, del señor conde de Nieva, que son un claviorgano, concertados en 700 reales, y para en cuenta me han pagado 200 reales. Mando y quiro que Diego Quijano, hijo de la dicha Marianna de Hita, mi muger, los acabe de aderezar, y cobre los quinientos reales restantes que se deben dello, porque está ya hecho gran parte de los aderezos de los dichos dos instrumentos. Item, declaro que se me deben en Nuestra Señora de Illescas, 336 reales, lo que fuere conforme â una escritura que tenemos hecha del organo que hice para la dicha casa ; mando se cobren. Item, declaro que me debe S. M. de gajes quince meses, y de distribuçiones veinte y tres meses, y veinte ducados por una cedula librado por el Bureo, mando se cobre todo. y pido y suplico á S. M haga merced á la dicha Marianna de Hita, mi muger, et hijos, atento que le he servido treinta años, y los cinco dellos en acabar los organos del Escurial, que para acabarlos me trujeron de mi casa, por mandado de S. M., y se me quedaron á deber la hechura de dos realejos que estan en la casa de San Lorenzo el real, y ne se me ha hecho ninguna merced, y la dicha mi muger e hijos quedan muy pobres. — Item, quiero y es mi voluntad que á la dicha Marianna de Hita, mi muger, sea tutora y curadora de la persona y bienes de Juan Breboz, mi hijo legitimo, y de la dicha mi muger, sin que para ello defianza alguna. — Item, declaro que al tiempo y cuando me casé con la dicha Marianna de Hita, mi muger, la sua dicha trujo á mi poder en dote y casamento 500 reales, que cobré por ella, y se le debian que estaban depositados, prosedidos de la venta de un suelo, con un aposento lobrado en el, que se vendió, el cual escerca de la puerta de Fuencarral, donde es agora el monasterio del noviciado de los Teatinos, y mas trujo el aquilar de un aposento que la dio Dommingo de Hita, su tio, en sus casas por diez años, y cuando con ella mecasé, habian corrido los tres años, de manera que dellos gocé siete años, á razon de trece ducados cada año, que es á como ganaba de alquiler, y dello no pague blanca, y gocé dellos, por ser del dote de la dicha mi muger, que le dió la

dicha vivienda el dicho su tio, para su dote ; y mas trujo á mi poder, al tiempo que con migo se casé la dicha Marianna de Hita, mi muger, una cama de ropa y otras cosas de ajuar de por casa, que esta cama de ropa y ajuar de por casa valdria en a venta ducados poco mas ó menos, y esto de la dicha cama y ajuar es sin lo demas arriba declarado en esta clausula declarolo asi por descargo de mi consciencia, y para que en todo tiempo conste dello, por que nunca la hice cunta de dote. Y para cumplir y pagar este mi testamento, mandos y legados del, dejo y nombro por mis albaceas y testamentarios a la dicha Marianna de Hita, mi muger, y al dicho Diego Quijano... Y cumplido y pagado este mi testamento y mandas del, en el remanente de todos mis bienes dejo y nombro por mi heredero á Juan Breboz, mi hijo... En la villa de Madrida, 17 de Novre de 1609, llendo testigos el licenciado Mathias Cruzado, presbitero, y Hernando Coninque y Gueltero Coninque, capellanes de S. M., y Juan Bermudes de Castro, y Mateo de Valdevas, residentes en esta corte, y por que el dicho Juan Breboz, otorgante, á quien yo le presente escribano duy fee conozeo, dijo no poder firmar, por la gravedad de su enfermedad, lo firmó á su ruego uno de los dichos testigos, y ansí mismo lo firmaron los demas testigos... Ante mi, Francisco de Hita (1).

Une note de M. Barbieri, concernant les derniers jours de Juan Brebos, ne saurait être omise ici, pour les lumières qu'elle jette sur cette phase suprême de la carrière d'un de nos plus grands artistes :

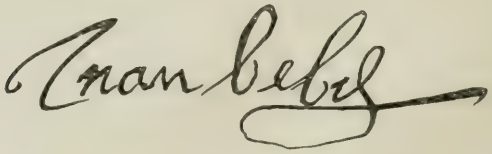
Este Francisco de Hita debia ser parente de la muger de otorgante, porque, en la escritura, hace consta que no llevó derechos algunos de registro ni saca, y se titulaba escribano y notario publico de S. M., en todos sos reinos y señorios, y vecino y natural de la villa de Madrid. Hoy luego una cerfication de este mismo escribano, fechada in Madrid, a 5 de Febrero de 1611,

(1) Collection Barbieri.

en la que da fé de que Juan Breboz, hizo el ante dicho testamento debajo del cual murio, y no hizo otro alguno despues, porque me hallé á su entierro y se enterró conforme al dicho testamento.

Juan Breboz, el hijo, tenia 12 años á la muerte de su padre; Marianna de Hita no sabia firmar, y lo hace por ella Juan de Notere, en un recibo que dice : « Digo, yo, Marianna de Hita, viuda de Juan Breboz, templador y maestro de hacer organos de la capilla de la S. M., que he recibida del s^r Francisco Guillamar Velasquez, maestro de la camara de S. M. y tesorero de la Reyna Nuestra Señora, 1503 reales y 20 m^rs, que el dicho mi marido hubo de haber por sus gages, desde 1° de S^bre del año passado de 1608, hasta fin de Octubre (*ojo*) de 1609, que fallecio. Madrid, 15 de Hebrero de 1611 (*ojo*). » Esto ser equivocacion, pues si otorgo el testamento en Novembre, claro es que no pudo morir un mes antes. Por lo tanto, debe creere que Juan Breboz o Brebos falleció a fin de Noviembre de 1609.

Une *Lista de distribuciones de la real capilla*, allant de 1598 à 1609, nous livre la firme autographe du maître, la seule qui ait été conservée, comme souvenir de l'illustre famille des Brebos. Apparemment, la main a dû trahir l'effort convulsif du vieux signataire, lorsqu'il mit sa griffe sur une quittance de 476 maravédis, car le « templador de los organos de Su Mag^d » a omis une des lettres essentielles qui composent son laconique nom. En voici le fac-simile :



Sa femme avait eu, de son premier mari, un fils appelé Diego Quijano, lequel fut nommé, le 1er janvier 1610, en

remplacement du grand maître flamand, « afinador » de la chapelle royale de Madrid. Diego Quijano, à raison des relations intimes qu'il a dû avoir avec son beau-père, peut en être considéré comme l'élève. Rien de plus naturel, en effet, que de croire qu'il a fréquenté assidûment l'atelier de Juan Brebos, et même que, son éducation ébauchée, il a collaboré aux travaux du maître.

Diego Quijano fue recibido por afinador de los organos de la capilla real, en lugar de Juan Breboz, su padre (debe decir padrasto), en 1° de Enero de 1610 (1).

Pour Gilles Brebos, le plus illustre de tous ceux qui portèrent son nom, et qui fait l'objet principal de ce chapitre, nous avons déjà dit que son décès eut lieu en 1584. Ajoutons que le fatal évènement s'accomplit le 6 juillet, en pleines chaleurs tropicales, qui, apparemment, auront achevé d'épuiser les forces de notre admirable artiste. Les *Memorias* de fra Juan de San Geronimo y consacrent à peine quelques lignes :

Organeros. Murió Masegiles, organista, en 6 de julio de 1584, el cual habia hecho cuatro organos para la iglesia y coro [del Escorial], aunque no quedaron del todo afinados, empero acábaron los sus cuatro hijos que dejó, los cuales todos habian venido de Flándes, porque eran naturales de Amberes ; y este Masegiles era el mejor oficial que habia en Europa (2).

Puis, c'est tout. Pas un détail révélateur ; pas une anecdote caractéristique. Où trouver, nous le répétons, une

(1) Note de M. Barbieri.

(2) F° 181 v°. Collection Barbieri. Voy. aussi D. Manuel Salva y D. Pedro Sainz de Baranda, *Coleccion de documentos ineditos para la historia de España*, t. VII, p. 385.

humble pierre tumulaire portant simplement les initiales du maître ? Des monuments à profusion pour les tyrans du peuple. Rien pour les artistes qui ont éclairé et consolé l'humanité. Si une dalle commémorative fut élevée à Gilles Brebos, aurait-t-elle été profanée dans quelque guerre destructrice, comme l'Espagne eut à en subir tant de ce genre ?

L'appellation de Brebos aura dû répugner aux oreilles espagnoles, ou, ce qui est plus vraisemblable, l'ancienne habitude, commune à tous les pays, de désigner familièrement un artiste aimé et estimé, par son nom de baptême précédé de sa qualification de « maître » patiemment conquise dans les rudes épreuves d'un long apprentissage, aura fait donner au glorieux enfant des Pays-Bas le titre de *Maese*, contraction de *Maestro*, suivi de son prénom de *Giles*, d'où « Maesegiles, » que l'on vient de rencontrer sous la plume du chroniqueur Juan de San Geronimo, et que l'on verra reprendre par d'autres écrivains. C'est cette énigmatique appellation — pour un lecteur non initié à la langue intime de l'Espagne — qui aura relegué aussi longtemps à l'ombre la personnalité de Brebos, si populaire pourtant encore aujourd'hui dans le péninsule, et que nous nous efforçons de remettre en lumière, avec les faibles documents qu'il nous a été permis de rassembler sur sa vie laborieuse et sur ses remarquables productions [1].

[1] En rencontrant le nom de Brebos en Espagne, nous crûmes, un instant, qu'on avait échangé cette forme contre celle de Vrebos, le *b* alternant fréquemment, au delà des Pyrénées, avec le *v* et vice-versà. Nous ne tardâmes point à avoir nos complets appaisements là-dessus, en consultant les sources originales néerlandaises. Il nous revint même que *Brebos* est la contraction de *Breebosch*, conséquemment issu de *Breedebosch*, large bois. Les *Liggheren* de Saint-Luc offrant, on l'a vu, un « Hans Van Brebos, » le nom originaire nous semble être *Van den Breebosch* ou *Van den Breedenbosch*. Au volume précédent, nous avons eu un *Bremersch* ou *Breedemeersch*, dont l'ortographe primordiale a dû être similaire. Ainsi de *Bredael*, etc.

Gilles Brebos eut pour épouse une compatriote, Anne Van den Barse (?), veuve en premières noces d'un certain maître Pierre, mathématicien de Philippe II, et en deuxièmes noces de Ferdinand Suls, archer du même monarque, et qui, devenu capitaine d'un navire de guerre, fut égorgé et écartelé dans une lutte qu'il soutint, en Flandre, contre les rebelles. A la suite du décès de son troisième mari — l'illustre constructeur des orgues de l'Escurial — la dite Anne Van den Barse ayant eu la douleur de voir le peu de biens qu'elle possédait en Flandre, ravis par les insurgés, ce qui la réduisit à une extrême indigence, adressa, au mois de mai 1598, au monarque, une requête éplorée où elle exposa succinctement les faits que nous venons de rapporter. Une *ayuda da costa* lui fut octroyée exceptionnellement, et ce don, *por una vez*, consistait, le croirait-on, en la faible somme de cinq réaux :

Con fecha de Madrid, en mayo de 1598, se presento al Rey un memorial que dice :

Adela Banden Barxe, flamenca y viuda, dice qui ella ha sido casada con tres criados de V. M., tiempo de trente años, el primero fué Maese Pedro, matematico de V. M., el qual sirvió catorce años y fue el que trajo à España à la dicha Adela, su muger, cuando V. M. vino de Flandes — y el segundo se llamaba Hernando Suls, el qual sirvió à V. M. de archero catorze años, y despues dellos con licencia de V. M. sirviro 4, siendo capitan en Flandes del navio Alcon verde, y en una refriega que tuvo con los enemigos rebeldes, se mataron y trataron de manera que fu enterrado en cuatro pedazos — y el tercero marido se llamaba maestre Jiles Brebos, que fue el que hizo los organos del Escorial, y respeto de no le haber hecho ninguna merced, y de que su hacienda que tiene en Flandes, no la puede haber por tenersela tomada los rebeldes, pasa mucha necessidad, muy humildemente suplica à V. M. la haga merced de mandar se le den alimentos...

En Bureo, en Madrid, 20 de mayo de 1598, se la mando dar

cien reales por una vez, y que recompensas ni racion no se da, en la casa de S. M.

Ello firmaba : Adela Van den Barxe [1].

Arrivons aux travaux de Gilles Brebos, en commençant par ceux de l'Escurial, qui éterniseront sa mémoire.

On possède, à l'Escurial, deux descriptions manuscrites des quatre orgues existant encore en cette grandiose retraite, et qui portent en tête que ces admirables instruments ont été facturés par Gilles Brebos et son fils Gaspard, originaires d'Anvers. Les deux volumes appartiennent au XVIIIe siècle, et sont rédigés en langue espagnole. L'un comporte 45 pages, in-4° et quatre planches dessinées à la plume ; il manque de régularité calligraphique [2] ; l'autre, de 43 pages in-4°, et également muni de quatre dessins, est tracé d'une main habile et nette [3]. Ils sont anonymes.

Une reproduction de l'un d'eux — le second s'entend — s'impose ici, autant pour les particularités de mécanisme des chefs-d'œuvre flamands, dont il fourmille, que pour la façon de les manier et de les entretenir dans leur état de régularité parfaite, toutes choses qui semblent avoir été dictées par les facteurs eux-mêmes et constituer une tradition des plus respectables.

DECLARACION

De los organos que ay en el monasterio del St-Lorenso el real, por la qual sea la ynstruction y claridad per-

(1) Collection Barbieri, et en original aux Archives du *palacio real* de Madrid.

(2) Bibliothèque de l'Escurial, Manuscrits, Z — iiij — 3.

(3) Id., ibid., H — iij — 6. Ce manuscrit, dont une copie nous a été obligeamment exhibée par M. Barbieri, aurait été, à en croire le bibliothécaire de l'Escurial, publiée « quelque part. » Ce vague renseignement n'a pu être élucidé par nous.

PETUA A LOS AFINADORES DE LOS SECRETOS, LARGITORIAS Y REDUCTIONES Y ORDENES DE TODA LA CAÑUTERIA, Y COMO Y EN QUE LUGARE ESTAN LOS REPARTIMIENTOS DELLAS, PARA QUE CON FACILIDAD LOS AFINEN Y LIMPIEN, Y PARA QUE LAS TAÑEDORES SEPAN DE QUE MIXTURAS DEBAN OLAR Y CONOSCAN LOS REGISTROS, COMO SE DIRA ADELANTE, Y ANSI MESMO POR DONDE SEAN DE TAÑER LOS TONOS DE TODOS LOS OFFICIOS DEL AÑO.

Los hizo estos organos maesse Giles de Bregos y Gaspard de Bregos, su hijo, de la ziudad de Amberes en Flandes.

Declaracion de los secretos (1) de los organos de St-Lorenzo el real :

I. Organo grande del choro del prior. — II. Organo mediano del choro del vicario. — III. Organo mediano del choro del prior. — IV. Organo grande del choro del vicario.

I.

Organo grande del choro del prior.

Este organo tiene la delantera de çinco divisiones de cañuteria(2), entre pilar y pilar, que mira a la yglesia, y por aquel mesmo ordenes de cañuteria que toman, todo el ancho del organo hasta llegar a çinco puertas que estan en la parte posterior, dondi estan los entonadores, y para mayor claridad sea de advertre que destas çinco puertas se llamara primera la mas propinqua al choro, y por la mesma razon se llamara primer apartamiento el de la cañuteria de entre pilar y pilar, tambien mas propinquo al choro.

Para subir a lo mas alto deste organo, sea de entrar por la puerta terçera, subese arriba por dos escaleras hasta llegar al mas alto secreto, el qual esta dividido en dos, que vena mesma en comparaçion, por el qual se governan çinco ordenes de cañuteria, questa propinqua al repartimento tercero que mira alla yglesia, es :

(1) Ce terme s'applique ordinairement au sommier des orgues.
(2) « Cañuteria, » ou mieux « cañoneria, » appareil des tuyaux.

1. La primera, flautado [1]. — 2. La segunda, flautas abiertas. — 3. La terçera, flautas atapadas [2], que llaman quintas. — 4. La quarta, quintas abiertas, que tienen la forma ausada. — 5. La quinta, flautas atapadas, unisonus del flautado.

Cada orden destas cañuterias tien quarento y un caños.

De bazo destos dos secretos altos, ay otros dos en uno, con la mesma encorporaçion que goviernan nueube registros y nueve diferencias de cañuteria, para el juego bajo, de las cinco divisiones qué tiene la cañuteria, que mira a la yglesia entre pilar y pilar, las tres de medio, es :

1. Primera, flautado mayor. — 2. Segunda, bordon unisonus del flautado. — 3. Tercera, lleno menor. — 4. Quarta, lleno mayor. — 5. Quinta, chirumbela [3] de medio arriba, y abajo flautas. — 6. Sexta, octava del flautado del secreto mas alto. — 7. Septima, trompetas. — 8. Octava, bombardas. — 9. Novena, chirimias.

Todas estas mixturas tienen a quarenta y un caños, excepto los llenos, que tienen a quatrocientos.

Es de advertir que destas nueve mixturas, las seys que no son de lengueta, sean de templar o limpiar, haziendo andamio por delante y quitando parte de la cañuteria que mira a la yglesia, quanto pueda un hombre entrar y alcançar sin hazer daño, pero la cañuteria de lengueta que se quenta en estos nueve registros, se templan por el segundo andamio que esta encima, de donde se entonan los organos, porque alli se quitan unas aldabas a unas tablas que sirven de puertas.

De bajo de los dos secretos ya dichos, ay un solo secreto, que es del juego alto, y da razon a doze registros enteros, y doze ordenes de cañuteria, en esta manera :

El primer orden de caños, questa mas propinquo a la cañuteria que mira a la yglesia, y esta pegado á la reducion, es :

(1) « Flautado, » jeu de flûtes.

(2) « Flautas atapadas, » flûtes bouchées. Il y a aussi « flautas abiertas, » flûtes ouvertes.

(3) « Chirumbela, » ou « churumbela, » chalumeau.

1. El primero, lleno menor. — 2. Segundo, lleno mayor. — 3. Tercio, cascabelado [1]. — 4. Quarto, chifletes. — 5. Quinto, quintas. — 6. Sexto, quincenas. — 7. Septimo, flautas tapadas. — 8. Octavo, piphanos [2] unisonus de los flautas. — 9. Flautas octava abajo. — 10. Orlos [3]. — 11. Cornetas. — 12. Dulcaynas [4].

Es de advertir que para templar et limpiar etas doce mixturas, han de entrar a ellos por la parte de los entonadores, abriendo una puerta y dos tableros, que estan ençima del primero andamio.

Advertese que, desde este mismo puesto, se pueden remediar las faltas que subrevieren en el secreto de los nueve registros, porque como cae encima desta cañuteria, estando empie qualquier hombre alcanza a seis tablillas, que son del arca del viento, por donde si se quedaze alguna tecla, podran acudir á los mueblos.

El primero y quento apartamiento de los caños, que miran á la yglesia donde las teclas de los pies, cada uno destos apartamientos tiene su secreto, y aunque estan apartados un conduto que va de uno a otro, los haie un solo secreto, y la cañuteria que esta en ambos cabos y mira a la yglesia, es :

1. Primera, flautado mayor. — 2. Segunda, bordon. — 3. Tercera, lleno. — 4. Quarta, octavas. — 5. Quinta, flautado menor. — 6. Sexta, trompetas. — 7. Septima, orlos. — 8. Octava, chirimias.

Advertese que, para templar o limpiar las çinco ordenes de cañuteria, que no tienen lengueta destas teclas de los pies, es menester una escalera por la parte delantera del organo, y subir a la primera cornisa, y en el primero y postrero apartamiento

(1) « Cascabelado, » jeu de grelots.

(2) « Piphanos, » « phifano, » fifre.

(3) « Orlos. » La signification exacte de ce terme est, en définitive, *cromorne*, que tous les dictionnaires espagnols, on l'a vu, appellent « une sorte de cornet à bouquin. »

(4) « Dulcayna, » sorte de larigot, disent certains dictionnaires espagnols. D'autres en font une espèce de « trompette de bois de trois quarts de long, » et l'attribuent aux Maures, qui s'en servaient, ajoutent-ils, pour la danse. On verra, plus loin, la mention des divisions diapasonales de la « dulcayna, » qui n'est autre que le vieux hautbois allemand.

de cañuteria ya dichos, quitar tres cañones de cada parte, dejando los tres grandes de en medio, y desde la cornisa se pueden templar las cinco ordenes de cañuteria ya dichas.

Pero, las tres ordenes de caños de lengueta se templaran por por la segunda y quarta puertas, que estan a la parte de los entonadores, adviertese que si se trabare algun muelle, sea de aderezar por la misma cornisa, porque alli esta el arca del viento del secreto de estas teclas de los pies.

Entrando por las puertas primera y segunda, quarta y quinta, ay unas tablas sobre que anda mas debaxo, los quales esta la reduçion, y quebranduse alguna bareta, se quitan con facilidad las tablas necessarias para remediar los daños que se ofrecieren.

Al fin de las trompetas de los pies, esta la geyta (1), a la parte del altar mayor.

Entrando por la quarta puerta a mano yzquierda, estan los dos temblantes, el del juego alto junto a la bassa del quarto pilar, y el del juego basso junto al tablero del segundo suelo a la parte de atras.

El ruyseñor (2) esta entrando por la primera puerta, a la mano yzquerda, sobre el secreto de la cañuteria de los pies.

El tambor esta en el secreto mas alto de los cinco registros o ordenes de cañuteria.

El quitaviento es un exito o salida del ayre, sirve de que quando se ha tanido un verso mientras el choro canta otro, sacando este registro y despidiendo por la parte mas alta el ayre, no travaja el secreto tanto. Con este registro se complen los quaranta.

Porque es ningun tiempo, algun afinador no pueda hacer menos algun caño, parescio ser cosa conviniente dexar en este quaderno numerados todos los caños ansi ordinarios como de lengueta, contando de por si los que ay en cada secreto para mayor claridad y declaracion, y porque en la de arriba se puso el secreto mas

(1) « Gayta, » ou « Gaita, » musette, cornemuse.
(2) « Ruyseñor, » ou « Ruiseñor, » rossignol.

alto, en primero lugar se pone aqui en el mismo. En el secreto mas alto, ay cinco ordenes de cañuteria, cada una tiene 41 cañones, que son por todos 205.

En el secreto seguiente, ay nueve ordenes de caños, las seys de los quales tienen a 41, y las dos que son los llenos a 400, y la chirumbela tiene a tres caños ; por la banda de medio arriba y abaxo sençillos, que son por todos los caños de este secreto, 1126.

En el secreto que sigue a los de arriba, ay doze ordenes de cañuteria, las diez tienen a 41, y las dos a 123, que son por todos 656.

En el secreto ultimo, y mas bajo de las teclas de los pies, ay ocho ordenes de caños, las siete tienen a 41, y el lleno a 400, que son por todos 687. De manera que tiene este organo de cañuteria ordinaria 2305 cañones, y de cañuteria de lengueta 369, que son por todos dos mille seyscientos y setenta y quatro caños, 2674.

Este organo tiene dos juegos, y a los lados dellos quarenta registros, veynte al lado y veynte al siniestro, y entienden derecho y siniestro, conforme a las manos del tañedore, y ansi porque para siempre se sepa que misturas abre cada uno destos registros, se ponen en este libro, por la misma orden y forma que estan en el organo [1].

[1] Vient ici le tableau des registres. Ils sont au nombre de vingt, aux deux côtés du joueur, et servent aussi bien au pédalier qu'au clavier manuel. A gauche, les boutons de tirage de cette série de registres, munis des inscriptions portant sur le jeu supérieur, et précédés de ces mots : « registros de la mano yzquierda, que sirben al juego alto y al de los pies » : « dulcaynas, chirimias de los pies, cornetas, orlos de los pies, orlos, trompetas de los pies, flautas sordas, flautas de los pies, quincenas, octava de los pies, quintas, lleno de los pies, chiflete, bordon de los pies, caxabelada, flautado grande de los pies, lleno, flautas, lleno, flautado. » A droite, les mêmes boutons, avec les indications concernant le jeu inférieur, lesquelles sont ainsi annoncées : « registros de la mano derecha, que sirben al juego bajo » : « chirimia, bombarda, flautas tapadas, trompetas, flautas abiertas, flautas, flautas requintas, chirumbela medio registro, flautas, lleno, flautado, lleno, flautado mayor, bordon, quitaviento, ruyseñor, tambour, gayta, temblante del juego bajo, temblante del juego alto. »

Aunque por lo mucho numbre de registros y variedad de voces, se podrian en este organo hazer cassi ynumerables mixturas, es de considerar que no conviene se hechen otros, sino la mas dulces sonores y agradables de los quales se tiene, ya hecha esperiencia que salen y lucen mejor, y por el contrario y otras muchas que por su grande confusion se deve usar pocas veces dellas, porque no guardando esta orden se hazen mixturas, de manera que no se decha entender lo que se tañe ni se oye mas que una consonançia confussa de mucho ruydo, que desta se podra rosar en las entradas de procesiones y algunos ultimos versos de psalmos, porque con aquella consonancia tan grande hinche la yglesia y autorisa mucho, y con tales registros sea de usar tambien los de los pies, y porque anssi de lo useo como de lo otro se tenga de entera razon, dar sea aqui la mas dura que se pudiere, para el buen uso de todos los registros, anssi simplos como compuestos, en esta manera:

Todas las mixturas del organo tomadas de porsi, como son flautado, flautas, y todo genero dellas trompetas, dulzaynas, orlos, cornetas, y todo genero de caños de lengueta, son buenas mixturas, excepto que los llenos de necessitad se tienen de mixturas con el flautado.

Todas las mixturas de lengueta de ordinario suenan mejor acompanadas con flautas o flautado que si ellos, porque sino se les da cuerpo con las flautas o flautado son de juego flacas. Pues aviendo ya dicho de las mixturas simples, conviene declarar quales y quantas son las que se hallan ser buenas en las compuestas, dejando aparte y inumerables que son indiferentes y confusas.

Juego bajo deste organo. — Lleno con trompetas. — Chirimias con flautas y flautado. — Bombardas con flautas requisitas y flautas tapadas. — Flautas y flautado con la chirumbela de medio registro. — Con el flautado solo suena bien el temblante o el ruyseñor, y o lo mesmo, la gayta o el tambor.

Juego alto. — Lleno con orlos. — Cornetas con octavas del

flautado. — Flautado y flautas y cascabelado. — Dulzainas y cornetas y flautas. — Lleno menor, flautas y cornetas.

Con este lleno menor y flautas, todo genero de lengueta, cada uno por si es muy bueno.

Las diferencias que se siguen, son las mejores y mas sonoras, porque se aprovechan juntamente de ambos juegos, unas vezes usando de los tiples del juego bajo, y de los contrabajos del juego alto, y otras vezes por el contrario, porque desta manera aunque este organo no tiene medios registros maravillosos, con esta manera:

Flautado del juego bajo y dulzaynas del juego alto, es admirable mixtura, y son dos diferencias, trocando las manos a vezes en los juegos.

Flautado de juego bajo, con cornetas del juego alto, son otras dos mixturas excelentes, trocando los manos.

Flautado del juego bajo, ruyseñor con flautas y flautado del juego alto.

Lleno menor del juego bajo, con flautas del mesmo juego y orlos del juego alto, es medio registro alto de mano yzquierda.

Flautado mayor, y bordone y flautas aviertas, y tambor con flautado, flautas y cascabelado de mano derecha del juego alto.

Flautas y flautado requintas del juego bajo, con el temblante y cornetas del juego alto de mano derecha.

Lleno y flautado del juego bajo, con trompetas y lleno de las teclas de los pies.

Flautado mayor, flautas aviertas y trompetas del juego bajo, con todos los ochos registros de los pies, es mixtura para entradas de procesiones y finales de salmos.

Flautas y flautado del juego, y trompetas del juego bajo, es medio registro de mano yzquierda muy bueno.

Flautado y lleno del juego bajo es medio registro de mano yzquierda.

Flautado y flautas y quintas del juego bajo es medio registro de mano yzquierda.

Flautas y flautado del juego alto, con bombardas de mano derecha del juego alto.

Flautado y flautas sordas y quincenas del juego alto, con chirumbela medio registro del juego bajo, es buena mixtura; y es de advertir que esta chirumbela de medio registro, sale bien con la mayor parte de mixturas del juego alto, como no pasen de tres registros.

Flautado y lleno y orlos del juego alto, y flautado y lleno y trompetas del juego bajo, son mixturas muy a proposito, para tañer dialogas y ecos, trocando a vezes las manos y otros tañendo unas vezes en el juego alto y otras en el bajo, es maravillosa mixtura.

Abiendo declarado todas las circunstancias deste organo, sera bien declarar porque tonos, anssi de canto de organo como del canto llano, sean de tañer todas las salmodias de visperas, y completas y matines, y todos los himnos del tiempo y de los santos y del comun, y todo lo que es necessario para las missas, con la bariedad que causan los dobles mayores, menores y semidoblez; pues, para esto ay, en esta santa casa, dos libros de musica de cifra de tecla, en que contienen todas las cossas necessarias a esto, acommodadas a todos los tonos de los organos, ansi por su natural como acidental, con los quales libros aunque en algun tiempo los religiosos no esten muy adelante en la musica la misma facilidad hallaran emponer los accidentales que los naturales, por donde se les escusa mucho trabago y dificultad que tuvieran, aviendose de conformar al tono del combento, no viviendo por el natural el de algunos organos [1].

[1] Il est fait allusion ici à une sorte de *compendium* pratique de l'orgue, formant deux tomes, et destiné à faciliter l'intelligence des tons naturels et artificiels, dans l'accompagnement des chants, tant harmonisés que psalmodiés, comme vêpres, complies, matines, hymnes communes et spéciales, messes, etc. Le tout approprié « al tono de combento, » et diversifié à l'aide de « los dobles mayores, menores y semidobles. » Ce traité émane-t-il des Brebos, aussi habiles, on le sait, à manier l'orgue qu'à le construire ? Il ne serait point impossible que l'un d'eux, l'organiste de Philippe II, par exemple, eût écrit un pareil livre, pour les religieux du couvent qui allaient se trouver aux prises avec une complication de jeux combinés de telle sorte, qu'un guide, à ce sujet, aura paru indispensable. Nous avons en vain cherché cet ouvrage « en esta santa casa, » c'est-à-dire à l'Escurial.

En este organo y en el mediano del choro del vicario, vienen los tonos del canto de organo, en esta manera :

Primero tono	por Ge sol re ud.
Segundo	por A la mi re.
Tercero	por A la mi re.
Quarto	por A la mi re.
Quinto	por A la mi re.
Sexto	por Be la be mi.
Septimo	por Ge sol re ud.
Octavo	por Ge sol re ud.

Para el canto llano :

Primero tono	por De la sol re.
Segundo	por Ge sol re ud.
Tercero	por Ge sol re ud.
Quarto	por E la mi.
Quinto	por Ge sol re ud.
Sexto	por Fe fa ud.
Septimo	por E la mi.
Octavo	por Fe fa ud.

Estos mismos tonos se guardan en las Magnificat, Nunc dimittis y Benedictus.

Los hymnos se cantan en esta casa todos a canto llano, y ansi se podran aqui todos los del año y primero los del tiempo, en esta manera... (1).

II.

ORGANO MEDIANO DEL CHORO DEL VICARIO.

Puestos en la parte donde estan los entonadores, ay dos puertos, una á mano derecha que entran al juego, y otra a mano yzquierda que por ella entran al secreto y cañuteria, a la entrada

(1) Suit toute une énumération de combinaisons de jeux et de tonalités à employer pour les diverses solennités de l'année, énumération longue et fastidieuse que nous avons jugé inutile de reproduire. Cela comporte 11 pages.

de la qual, a mano derecha, por la parte mas baja, ay una entrada muy angosta, quanto puede un hombre entrar el pecho, por el suelo y estando dentro, ay lugar para ponerse enpie, y desta manera sea de adereçar el secreto deste organo, y adviertese quel arca del viento esta en este lugar junto a la reducion, porque, quando se travare algun muelle o se quedara alguna tecla, se sepa que no se puede entrar por otro lugar, y a este sea de entrar con luz, porque la armonia del organo la quita.

Tiene este organo un solo secreto, dividido en dos partes, que de la una a la otra pasa el ayre, por uno conduto de metal; este secreto da bazon a diez y siete registros, quatro de los quales son partidos, tres de lengueta y uno de flautas, que son unisonus del flautado mayor, que se llaman olpip (1).

De tres divisiones que miran al choro, que estan entre pilar y pilar, en las dos de los lados, no suenan mas que quatro caños, dos de un lado y dos de otro, como se vera por los condutos y los demas que son nueve; de cada lado no sirven mas que de ornato, y anssi no ay que afinar ni limpiar estos caños, salbo los quatro ya dichos.

En el apartamiento de en medio, que mira al choro, ay onze caños grandes, que todos tañen, los quales con otros treynta questan sobre el secreto, es flautado mayor.

La segunda cañuteria es lleno menor.

El tercero lleno mayor.

El quarto es chirumbela de medio registro alto, tres caños por punto.

El quinto flautas algunas atapadas y las demas tapanos, y estan con esta disparidad por la ygualdad de la boz.

El seis flautas bajas tapadas, como las pasadas que se llaman olpip, unisonus del flautado, y es medio registro bajo.

El septimo flautas altas del mesmo medio registro, partida por medio, que son las altas.

El octavo trompetas medio registro bajo.

El noveno trompetas medio registro alto.

(1) « Olpip, » c'est-à-dire *Holpijp*, jeu de flûtes de huit pieds de long.

En la segunda division deste secreto, estan las ordenes de cañuteria siguientes :

La primera chiflete.

La segunda quinzenas, con que se templan las mixturas de lengueta.

La tercera quintas a manera de usos, que menan con chirumbela.

La quarta flautas tapadas con piphanos.

La quinta orlos bajos de medio registro.

La sexto orlos altos de medio registro.

La septima dulzaynas medio registro alto.

Es de advertir que, en el aposendo de los fuelles, ay tres puertas que salen a la cañuteria deste organo, la primera puerta sirve para entrar al dicho aposento, y se puede templar la cañuteria que con comodidad se alcançare ; la segunda, que es lade en medio, sirve para templar parte de la cañuteria de lengueta, y las demas cañuterias que con comodidad se alcançare. Por la tercera puerta, se entra a templar todo el resto de la cañuteria que falta. Bajo desta puerta, a dos escalones, esta el tambor y quitaviento, y ruyseñor y gayta, con su selletillo, para este solo, que son quatro registros y adelante, estan juntos temblantes y burlador (1).

Este organo tiene ocho registros de caños ordinarios, que cada uno tiene quarenta y uno, que son por todos trecientos y veynte y ocho.

Tiene mas dos registros de lleno mayor y menor, que cada uno tiene ciento y veynte y tres caños, que son por todos docientos y quarenta y seys.

La chirumbela es de medio arriba, a tres caños por banda, que son sesenta.

Ay mas seis medios registros de lengueta, que se quentan por tres enteros, porque de dos en dos no les cave mas que a quarenta y un caños, ques le que suele tener qualquier mixtura sencilla, y por todos hazen ciento y veynte y tres.

(1) « Burlador, » littéralement rieur, moqueur.

De manera que todos los caños deste organo, ansi de lengueta como ordinarios, suman setecientos y cinquenta y siete.

Ase de advertir que no ay cosa que tanto dañe a los organos como el sol, porque abre la madera de los secretos y destiempla la cañuteria conueve, que en los meses de mayo, junio y jullio, se tenga gran cuydado con las ventanas del testero del choro cerrandolas a las tardes, por queste organo y el colateral a el no padescan los del cimentos ya dichos.

Ansimesmo se advierta que la cañuteria de lengueta destos dos organos del choro es muy facil de templar, y podra qualquier religioso hazello sin descomponerse, lo qual no podra hazer en los organos grandes, por la grande estrechara que ay, por causa de la mucha cañuteria, reduciones y largitorias, y ansi no convendra que en aquellos organos ningun religiosso entre, porque podria hazer mas daño que provecho por la razon ya dicha [1].

Porque, en este organo siempre se hechen las mixturas que la esperiencia ha mostrado ser mas dulces y sonoras, huyga (?) de las confusas y disonantes se pone aqui el orden, que sea de tener para usar bien dellas :

Flautado, flautas, trompetas, dulzaynas, orlos, y todas las demas mixturas tomadas cada una, de por si y acompañando las mas plaças con el flautado, y las que tienen mas cuerpo con flau-

[1] On trouve, à cette place, la deuxième planche. Elle offre un dessin de l'orgue n° 2, pris du côté de l'exécutant. Nulle ornementation ; de simples panneaux encadrés de moulures fort ordinaires : un clavier dont les touches ne diffèrent guère de celles des orgues et des clavecins flamands de cette époque. A gauche, six boutons de tirage, portant : « temblante, quitaviente, cinfonia, ruyseñor, burlador, tambour. » A droite, à une place moins élevée, huit boutons intitulés : « cornetas altas, cornetas bajas, orlos altos, orlos bajos, quintos, quincena, chiflete, octavas. » Du même côté, à la hauteur des six boutons de gauche, et sur un entablement en saillie, neuf boutons, ainsi formulés : « flautado lleno segundo, lleno primero, chirumbela alta, flautas, flautas bajas, flautas altas, trompetas bajas, trompetas altas. » Au dessus, on lit : « Este organo tiene un solo juego, y a los lados del veynte y tres registros, y para que siempre se sepa a que mixtura de razon, cada uno se ponen aqui, con sus titulos, por la mesma orden y forma que estan en el organo. »

tas, son todas buenas mixturas. De las compuestas las mejores son los siguientes :

Lleno con trompetas bajas. — Flautas bajas y altas, y chirumbelada primera, y trompetas altas. — Flautado mayor, con trompetas bajas. — Flautas y flautas altas, y flautas bajas. — Flautas y flautas altas, orlos altos. — Flautas y flautas altas, y orlos bajos. — Flautas y flautas altas, y cornetas bajas. — Flautas y lleno tercero. — Lleno tercero y flautas bajas, y cornetas altas. — Flautado mayor y lleno tercero, y flautas altas y bajas, y chirumbela medio registro. — Flautado mayor y lleno primiero, trompetas bajas. — Flautado mayor y trompetas bajas. — Flautado mayor y lleno tercero, y trompetas altas. — Flautas altas y bajas, con temblante. — Flautado, con ruyseñor.

En lo que toca a los tonos ansi del tiempo, como de todas las festividades del año, por ser este organo unisuono del mediano del choro del prior, se guardara la mesma orden que en los organos siguientes, esto es el organo grande del choro del vicario y el organo mediano del choro del prior.

III.

Organo mediano del choro del prior.

Puestas en la parte donde se entonan los organos, ay dos puertas, una a mano derecha, por la qual entran al juego, otra a mano yzquierda, que por esta entran al secreto y cañuteria, a la entrada della a la mano derecha; por la parte mas baxa, ay una entrada muy angosta, quanto puede un hombre entrar pecho por el suelo y estando dentro y lugar, para ponerse enpie, y desta manera se entra adereçar al secreto deste organo, porque no ay otra parte por donde, y adviertese que quando se trabare alguna tecla, o se trabare algun muelle, sea de entrar adereçar por este lugar con luz, porque la cañuteria y reduciones escurescen al quel lugar.

Tiene este organo un solo secreto, dividido en dos partes, que de la una a la otra pasa el ayre, por unos conductos de metal.

Este secreto de razon a diez y siete registros, seys de los quales, que son de lengueta, son medios.

De tres divisiones que miran al choro, que estan entre pilar y pilar en las dos de los lados, suenan dos cañones, uno en cada, uno como se ve por los condutos, de manera que ay en cada division diez cañones, que no sirven mas de compostura y ornato. En el apartamiento de medio, que mira al choro, ay once caños grandes, los nueve dellos suenan, y los dos mayores de medio sirven de ornato, los nueve desta division o apartamiento de enmedio, y los dos de los apartamientos colaterales, con otros treynta que estan consecutibos al apartamiento, den medio, son flautado.

La cañuteria que se sigue al flautado ya dicho, es lleno menor, y tiene a tres caños por banda; la orden de cañuteria que se sigue, es lleno mayor y tiene tres caños por banda:

Chirumbela medio registro alto, tres caños por banda. — Flautas algunas atapados y otras con piphanos, y estan con esta disparidad en la forma, porque en la boz sean yguales. — Flautas bajas tapadas medio registro, unisonus del flautado, de la misma manera y forma que la pasades. — Flautas altas medio registro. — Trompetas medio registro bajo. — Trompetas medio registro alto.

En la segunda division deste secreto, estan las ordenes de cañuteria siguientes:

1. Chiflete chirumbeledo. — 2. Quincenas o lleno tercero, con los quales se limpian las mixturas de lengueta. — 3. Quintas a manera de orlos, que suenan como chirumbela. — 4. Quatro flautas con piphanos. — 5. Orlos bajos. — 6. Orlos altos. — 7. Dulzaynas bajas. — 8. Dulzaynas altas.

Es de advertir que, en el aposento de los fuelles, ay tres puertas que salen a la cañuteria; la primera puerta sirve para entrar al dicho aposento. La segunda, que es la de enmedio, sirve para templar toda la cañuteria de lengueta, que son seys registros, y por esta mesma puerta se puede entrar a templar otros quatro ordenes de cañuterias ordinarias.

Por la tercera puerta, se entra a templar algunos caños que por alli estan mas a mano de bajo, de la qual puerta estan el tambor, temblante y burlador, ruyseñor, gayta, y quitaviento, con un secreto pequeño para servicio destas diferencias.

Ay en este organo ocho ordenes de cañuteria ordinaria, que cada una tiene a quarenta y un caños, que son por todos 328.

Tiene mas dos ordenes de caños, que son lleno mayor y lleno menor, que cada orden tiene a tres caños por banda, que son por todos 246.

La chirumbela tienen a tres caños por banda, y por no tener cañuteria mas de para las veynte teclas altas, no tiene mas que sesenta caños.

Ay otros seys medios registros, que son tres mixturas enteras de lengueta a quarenta y un caños, que son ciento y veynte y tres.

De manera que todos los caños deste organo summan sete cientos y cinquenta y siete, 757.

Este organo tiene un solo juego, y a los lados del catorze registros, ocho a la mano derecha del tañedor, y seys a la sinestra.

Tiene otros nueve registros al lado derecho, hazia la silla del prior, y ase de advertir que los seys registros que estan a mano yzquierda, no sirven a ninguna mixtura, porque son temblante, quitaviento, ruyseñor, cinfonia, tambor y el burlador ([1]).

Para hechar siempre buenas y sonorosas mixturas, se pone aqui el orden que sea de guardar, ques el siguente:

- Trompetas, dulzaynas, orlos, flautado, lleno y las de mas tomadas, cada una de por si juntando con la de lengueta, flautado

([1]) La troisième planche s'offre en cet endroit. Même observation que pour la figure de l'orgue décrite plus haut. A gauche du joueur, six boutons de registres : « quitaviento, temblante, cinfonia, ruyseñor, tambor, burlos. » A droite, plus bas, huit boutons : « cornetas altas, cornetas bajas, orlos altos, orlos bajos, flautas, quintas, lleno 3o, chiflete. » Plus haut, du même côté, neuf boutons : « trompetas altas, trompetas bajas, flautados altas, flautados bajas, flautado, chirumbela, lleno nº 1, lleno nº 2, flautado. » Au dessus, se lit : « Este organo tiene un solo juego, y a los lados del veynte y tres registros, y para que siempre se sepa a que mixtura da razon, cada uno se ponen aqui con sus titulos, par la mesma orden y forma que estan en el organo. »

o flautas, conforme la flaqueza o fuerça de las vozes, son excelentes mixturas sencillas.

De las conpuestas. — Las mejores son las que se siguen :

1. Lleno mayor, flautado y trompetas bajas. — 3. Lleno mayor y menor, flautado y trompetas bajas. — 3. Lleno mayor, flautado, temblante. — 4. Lleno menor, flautas y orlos bajos. — 5. Flautado y trompetas bajas. — 6. Flautado y trompetas altas. — 7. Flautado, flautas altas. — 8. Flautado, flautas altas, corneta alta con temblante. — 9. Flautado y lleno tercero, y flautas altas, y chirumbela medio registro. — 10. Flautado, orlos bajos y altos. — 11. Flautado, cornetas bajas y altas. — 12. Flautado, temblante, ruyseñor, orlos altos. — 13. Flautas y orlos bajos. — 14. Flautas y orlos altos. — 15. Flautas y cornetas altas. — 16. Flautas y cornetas bajas. — 17. Flautas, chiflete, orlos altos. — 18. Flautas altas y bajas, y quintas. — 19. Flautas y flautas altas, orlos altos y bajos, y trompeta baja. — 20. Flautas y flautas altas, quintas, y trompetas altas.

En lo que toca a los tonos, ansi del tiempo como de todas las fiestas del año, se guardera en este organo el orden del organo grande del choro del vicario, y tengase mucha quenta con lo que se advierte en el organo mediano del choro del vicario, acerca del ayudado que sea de tener en los meses de mayo, junio y julio, que no entre el sol por las ventanas del portuo, por el grande daño que se les seguira.

IV.

Organo grande del choro del vicario.

Para subir al secreto alto entran por la puerta quarta, y subese arriba por una escalera de catorce escaleros, que puesto el afinador alli se pone encima del secrete, subiendo por otra escalerilla, questa clavada.

Este secreto se divide en dos, aunque es todo uno de razon a cinco registros, que sirven al juego bajo ; la primera orden de cañuteria que esta en este secreto, es la questa junto a los caños delanteros, que miran a la yglessia, y es esta mixtura :

1. Flautado, octava arriba del flautado mayor. — 2. Requintas — 3. Flautas abiertas. — 4. Flautas abiertas, octava en bajo. — 5. Flautas tapadas, unisonus del flautado.

En este organo ay en lo alto, a los lados del secreto alto, dos tablados, para quando quisieren limpiar el organo, poner en ellos la cañuteria.

De bajo deste secreto, ay otros dos secretos, que tambien sirben de uno, y dan razon a nueve registros, que sirven al juego bajo. La primera orden de cañuteria es la que se vee desde la yglesia, en los tres repartimientos de enmedio, que son segundo, tercero y quarto, esta mixtura es :

1. Flautado mayor. — 2. Bordon. — 3. Lleno menor. — 4. Lleno mayor. — 5. Octavas. — 6. Chirumbela de medio arriba. — 7. Bombardas. — 8. Trompetas. — 9. Chirimias.

Para templar la cañuteria deste secreto, es necessario hazer por la parte de fuera un andamio, y quitando de los cañones delanteros los que bastaren, quanto que para un hombre se pueden afinar y limpiar cinco destas mixturas. Las otras quatro, que son tres de lengueta y una de cañon, se templan y limpian entrando por la segunda puerta, y subiendo catorze escalones. En este secreto esta el a tambor, por el lado donde se goviernan los registros.

De bajo de los dos secretos ya dichos, ay un solo secreto que da razon a doze registros del juego alto.

La primera orden de cañuteria es la que esta pinto a la cañuteria delantera que mira a la yglesia ; esta orden de cañuteria es :

1. Lleno (1) menor. — 2. Lleno mayor. — 3. Cascabelado. — 4. Chiflete. — 5 Quintas que son como orlos. — 6. Quincenas. — 7. Flautas tapadas. — 8. Piphano unisonus de las flautas. — 9. Flautas octava en bajo. — 10. Orlos. — 11. Cornetas. — 12. Dulzainas.

(1) « Lleno, » il aurait fallu déjà le dire, correspond au *ripieno* des Italiens, lequel est formé de tuyaux à embouchures employés dans les jeux principaux, comme les cornets, les quintes, les tierces, les différentes espèces de flûtes etc.

Cada orden de mixturas tiene quarenta y uno, y lleno de quatro.

Para entrar a remediar lo que se desconcertare en el secreto que da razon a estos doze registros, sea de entrar por la segunda puerta de mano yzquierda della.

En este mesmo lugar, esta el temblante del juego alto.

Es de notar que, para templar las nueve mixturas de cañuteria destas doze, es menester hazer andamio por la parte de la yglesia sobre los juegos y quitados los cañones delanteros, quanto que el afinador podra limpaillos y templallos, por alli pero las tres mixturas de lengueta se afinan y limpian, por la parte donde se entonan los organos, por una sola puerta que ay un estado en alto de medio a medio del organo.

El temblante del juego bajo esta a mano derecha de la puerta quarta, como entramos en ellas.

Entre las puertas primera, segunda, quarta y quinta, ay dos secretos que sirven a ocho registros de las teclas de los pies, el primer orden de cañuteria, que son frontispicio a la yglesia, que son el primero y quinto, es :

1. Flautado mayor. — 2. Bordon. — 3. Lleno. — 4. Flautado octava en alto. — 5. Flautas abiertas. — 6. Trompetas. — 7. Orlos. — 8. Chirimias.

Ase de advertir que, por afinar y limpiar estas ocho ordenes de cañuteria, puesta una escalera por la parte delantera hasta la primera cornisa, y quitando tres caños de cada lado de los frontispicios primero y quinto, se afinan las cinco mixturas, las tres de lengueta se afinaran o limpiaran, entrando por la primera y quarta puerta.

Para remediar, quando se quedare algun muelle, sea de entrar por una destas dos puertas primera o quinta, y quitando dos barillas, pueden llegar al arca del viento.

El ruyseñor esta entrando por la quinta puerta, a mano yzquierda.

La cinfonia esta entrando por la primera puerta a mano derecha. Entrando por la puerta, a mano derecha, esta el registro burlador, que tiene una pesilla de plomo colgando, porque se sepa

el numero de los caño· a quien da razon, cada secreto de porsi y todas los que ay se ponen aqui por sus repartimientos.

El secreto mas alto tiene cinco diferencias de cañuteria, cada una de las quales tiene quarenta y un caños, que son por todas ducientos y cinco.

El segundo secreto tiene nueve diferencias de cañuteria, seys de las quales tienen a quarenta y un caños, y la chirumbela de medio arriba, tres por banda, y de medio abajo sencillos, y los dos llenos que tienen a quatrocientos, que son por todos mill y ciento y veynte.

El secreto mas bajo destos tiene doze diferencias de cañuteria, diez de las quales tienen a quarenta y un caños, y las otras dos que son llenos mayor y menor, a ciento y veynte y tres, que son por todos seyscientos y cinquenta y seys.

El secreto mas bajo de todas que sirven a las teclas de los pies, tiene ocho ordenes de cañuteria, siete de las quales tienen a quarenta y un caños, y el lleno tiene quatrocientos, que son por todos seyscientos y ochenta y siete.

De manera que son por todos los caños deste organo, ansi ordinarios como de lengueta, dos mill seyscientos y setenta y quatro (1).

(1) La quatrième et dernière planche se trouve à cette place. Elle offre une série de vingt « registros de la mano ysquerda y juego alto y de los pies, » ainsi échelonnés : « Lleno, dulcaynas, cornetas, orlos, flautado, chirimias de los pies, flautas phiphanos, orlos de los pies, flautas altas, trompetas de los pies, lleno, flautado de los pies, quintas, flautado de los pies, chiflete, lleno de los pies, cascabelado, bordon de los pies, lleno mayor... » Puis, s'étalent vingt « registros de la mano derecha que sirven al juego bajo, » ainsi répartis : « quitaviento, chirimias, trompetas, bombardas, flautas tapatas, chirumbela, flautas abiertas, octavas, chiflete, lleno mayor, requintos, lleno menor, flautado ordinario, flautado bordon, tambor, flautado mayor, burlador, temblante del juego alto, temblante del juego bajo, ruyseñor. » Tous ces registres, à ce que témoignent les boutons de tirage, sont rangés en zig-zag, c'est-à-dire en alternant l'un l'autre à distance. En tête, on lit : « Este organo tiene dos juegos, y a los lados dellos quarenta registros, veynte al lado derecho y veinte al sinistro ; y porque se intenda con facilidad que mixtura abre cada uno, se ponen aqui con la forma y orden que estan en el organo. »

Porque, en la Declaracion del organo grande del choro del prior, sea dicho como, por la bariedad de vozes y muche numbre de registros, se podian hazer inumerables diferencias, y el inconviniente que ay en no saver usar bien dellas, por la confusion que hazen a los aydos escureciendo la musica que se tañe, sera bien en este declararlo como en el otro, para que se sepa usar de las mejores, porque aunque tienen su compusicion, las unas y las otras un mesmo repartimiento, que por ser este organo tres puntos mas alto, les da un alma a las vozes tan diferentemente que, en el del choro del prior, que haze innubacion muy notable a los demas organos en las diferencias de las mixturas, entre las quales sale la boz humana.

Todas las mixturas deste organo tomadas de porsi son buenas, entendiendose que a las de lengueta se les a de añadir o flautado o flautas, conforme al cuerpo que cada diferencia tuviere, y a las demas de caños ordinarios, modificandolas con las flautas o flautado.

Mixturas compuestas del juego bajo. — Lleno con trompetas. — Lleno con chirimias. — Lleno con el lleno y trompetas de los pies. — Flautado y requintas y flautas aviertas. — Flautas y chirumbela de medio registro. — Flautado con temblante. — Flautas con ruyseñor, y sale bien el tambor juntamente.

Mixturas del juego alto. — Flautado y flautas y cascabelado. — Lleno con orlos. — Dulzaynas y cornetas y flautas — Flautas tapadas, flautas, piphanos y flautas altas. — Flautas tapadas y flautas altas con chiflete.

Las mixturas de un juego, juntas con las del otro y de mayor novedad, trocando las manos y haziendo medios registros en esta manera :

Lleno del juego bajo, con trompetas y lleno del juego alto, mudando ambas manos unas vezes al uno y otras al otro, se hazen maravillosos dialogos.

Lleno del juego bajo y flautado del juego alto, con dulzaynas de mano derecha.

Flautado del juego bajo y cornetas y flautado del juego alto, trocando las manos.

Flautado del juego bajo, con ruyseñor, y flautado del juego alto de mano derecha.

Flautado y flautas y piphano y lleno menor del juego alto, con chirumbela de mano derecha del juego bajo.

Flautas y chiflete y bombarda del juego bajo, con flautado y flautas del juego alto, mano derecha del juego bajo.

Flautado y flautas del juego alto, mano derecha, chiflete, flautas y bombarda del juego bajo, mano yzquierda.

Flautado, flautas y piphanos y quintas del juego alto, con mano yzquierda, flautas y trompetas alta del juego bajo, mano derecha.

La boz umana es una mixtura que en ningun organo de España a salido tan acertada como en este [1], y porque se hecha de diferentes maneras y una sola es en la que sale mejor, se guardan este orden dechalle siempre.

Boz HUMANA. — Flautas del juego bajo, mano yzquierda, flautado y flautas, dulzaynas y orlo y temblante del juego alto, mano derecha.

Con esta boz humana parece maravillosamente el medio registro de chirumbela del juego bajo, haziendo el mesmo passo que se haze con la boz humana en el medio juego bajo, como parecera en algunos versos que estan en el libro.

Flautas y piphanos, y chiflete y cornetas del juego alto, y flautas y chiflete y bombarda del juego bajo, trocando las manos, son dos muy buenas mixturas, y haziendo dialogos son quatro mixturas con un mesmo subjeto muy excelentes. Trompetas y flautas del juego bajo, y flautado y flautas del juego bajo, y flautado y flautas del juego alto, es medio registro de mano yzquierda del juego bajo.

Flautado, requintas, tambor, y chirumbela medio registro del

[1] La « Boz umana » de l'orgue de Brebos est considérée ici comme un jeu de mixture exceptionnel en Espagne, à cause de la sûreté accomplie de son mécanisme et de la justesse parfaite de sa sonorité. L'auteur de la *Declaracion* taxe même de merveilleuse la première combinaison qui s'offre ensuite, avec le « juego alto » et le « juego basso. » D'autres arrangements sont jugés excellents.

juego bajo, y flautado y flautas y dulzaynas del juego alto, tañendo los tiples del un juego y del otro a vezes, son dos excelentes mixturas.

Flautado y flautas y cascabelado del juego alto, ruyseñor y flautado del juego bajo, mano derecha del juego alto.

Flautado y flautas del juego alto, y chirimias del juego bajo.

Flautado y flautas y lleno mayor del juego alto, trompetas y flautado y lleno mayor del juego bajo, con trompetas del juego de los pies, es mixtura muy llena para finales de psalmos y entradas de processiones.

Flautado y cornetas del juego alto, con flautas del juego bajo, trocando a vezes las manos, son dos medios registros buenos.

Estas son las mixturas mejores que se pueden en este organo husar, y devese tener consideracion e no poner otras, porque se tiene esperiencia que, fuera de las dichas, no se haze cossa que luz a ojo les ofende al oydo

Para que se sepa en este organo, en todas las fiestas del año, los tonos se podran aqui por su orden, y adviertase quel mesmo sea de guardar en el organo mediano del choro del prior, por estar los dos en unisonus...

Suit, en guise de conclusion, une longue énumération des façons liturgiques de toucher l'orgue pour toutes les fêtes de l'année.

Il existe plusieurs descriptions sommaires des orgues de l'Escurial, et nous en reproduirons quelques unes. On ne saurait que regretter vraiment d'en être réduit à se contenter d'un mauvais dessin lithographié pris sur les lieux, lequel, malgré tout le talent déployé par l'artiste belge qui a bien voulu en faire une reproduction, ne donne qu'une idée incomplète de ces prodiges de l'art instrumental. Les buffets à deux étages superposés, ornés de frises tintées de diverses couleurs, dont les plus voyantes sont le rose et le rouge, tranchent, par leur finesse extrême, de la façon la plus agréable, sur le fonds d'or dont le sapin est couvert. Or, l'aspect som-

LES ORGUES DE GILLES BREBOS.

COUVENT DE L'ESCURIAL.

bre du chœur du prieur et le placement désavantageux des boiseries architecturales, n'ont guère permis d'en faire prendre une photographie précise, susceptible d'être utilisée dans ce livre. Ici, en regard, la gravure de M. P. Allaert, qui, façonnée d'après nature, eût été une œuvre d'une exactitude réellement remarquable.

L'étain dont les tuyaux sont formés, a été ingénieusement allié à une quantité d'argent pur, de manière à obtenir une sonorité claire et pénétrante comme le cristal de roche. Cette mixture, appliquée aux trompettes, qui, contrairement aux dispositions de nos orgues, s'avancent en saillie sur la façade principale du buffet, donnent à ces tuyaux, mis en vibration, un éclat, une ampleur et une puissance, dont on ne saurait se faire une idée, si on n'a point entendu échapper de leurs pavillons évasés, ces flots sonores qui vous électrisent littéralement et vous confondent en émotions admiratives.

Les orgues du *coro,* les seules conservées aujourd'hui en leur entier — les autres ayant été démembrées à cause de leur valeur intrinsèque (1) — sont célèbres dans toute l'Espagne. Après trois siècles d'existence, ils semblent défier encore le génie des perfectionnements modernes. On veut même les juger supérieures à celles de Harlem et de Fribourg. On nous assure que les nombreux touristes qui viennent annuellement les visiter, quelques uns de fort loin et la plupart artistes et excellents connaisseurs, les envisagent comme des merveilles presque surhumaines.

Gilles Brebos n'a point *inventé*, croyons-nous, dans le sens le plus extensif du mot. Dans les développements suc-

(1) Les tuyaux qui en restaient, ont servi à compléter ceux qui manquaient aux orgues du *coro.* D'autres parties du mécanisme intérieur ont été utilisées pour refaire les dits instruments. Il y avait 6,862 tuyaux pour les quatre orgues !

cessifs que le gigantesque instrument subis, chaque « trouveur » d'un procédé nouveau a simplement attaché son nom à la combinaison nouvelle aperçue par lui. Notre facteur, lui, a su imprimer une perfection suprême à l'instrument sorti de ses mains, et c'est là un titre impérissable assurément. Stimulé par son génie, encouragé par de royales faveurs, piqué d'amour-propre national en plein pays étranger, autorisé à se servir des matériaux de la meilleure qualité, aidé par des artistes de son choix et de son école, il a su imprimer, à ses jeux de détail, une précision incomparable, tout en exécutant, avec les soins les plus minutieux, l'harmonieux accouplement de timbres, la richesse et la variété des registres. Il est des perfections relatives. Brebos est parvenu à franchir en quelque sorte les limites restreintes où se renferment les talents, pour atteindre les régions sereines de la perfection absolue, abordées seulement par les esprits vraiment inspirés.

A part les combinaisons imprévues dont Brebos a garni le jeu de ses instruments, admirons le rôle ingénieux que cet artiste assigne, non-seulement aux claviers manuels, mais aux pédaliers, eu égard naturellement au cercle resserré où ceux-ci étaient confinés alors. Le croisement des mains, « trocando las manos, » y est appliqué incidentellement, il est vrai, de même que la superposition et combinaison des claviers. Toutefois, l'effet qui en résulta, dut provoquer, au jugement du maître « organeur, » une délectation sonore telle, que son auteur n'hésite pas à la taxer de merveilleuse : « miravillosa mixtura. »

Pour la *Declaracion* même, l'œuvre ne dément guère son titre. Les préceptes qui s'y déroulent, ont la clarté et la précision voulues. On y rencontre tout ce qu'on pourrait souhaiter, à l'endroit des ressources multiples de l'orgue et de ses lois constitutives. Pour ne rien laisser

ignorer, en ce qui concerne le mécanisme de l'instrument, la manière même de le réparer et de le nettoyer est, on l'a vu, minutieusement indiquée.

Nous comptions rencontrer, dans le livre récemment paru de A. G. Richter [1], quelques lumières nouvelles sur l'art de toucher l'orgue, aux quatre derniers siècles; car ses devanciers, se copiant tous, n'avaient pu nous apprendre grand'chose sur un sujet à peine débrouillé, et qui ne sera élucidé qu'à l'aide de recherches consciencieuses faites dans les fonds d'Archives inexplorés. L'auteur consacre une série restreinte de pages aux organistes de la Belgique et de la Hollande; puis, faute de mieux, il se rejette d'un coup sur Philips et Cornet, et de là sur le XVIIIe siècle, en omettant une foule d'individualités qui eussent pu être mises en saillie, grâce aux informations livrées, en ces derniers temps, par nos musicographes. Ce vide affligeant est, il est vrai, justifié par le titre *Zur Geschichte*. Mais, il ne fournit point une étape nouvelle et féconde aux spécialistes. Quelle étude intéressante M. Richter eût pu faire, à l'endroit des « ynumerables mixturas » que Brebos révèle !

Les orgues de l'Escurial n'ont point été un vain étalage d'art luxueux, apportant sa part de somptuosité dans le gigantesque édifice. Elles ont eu leur application pratique, dans le sens le plus étendu du terme, car elles ont servi à des cérémonies grandioses telles peut-être, que nulle part ailleurs on n'en organisa de semblables. Inutile de scruter, à cet effet, les chroniques et les livres. On a pu lire, plus haut, que Philippe Rogier composa, à une époque indéterminée, mais toujours postérieure à l'édification des orgues de Brebos, des motets magistraux à douze voix et à trois

[1] *Zur Geschichte des Orgelspiels, im* 14 *bis* 18 *Jahrhundert.* — Leipzig, 1884, gr. in-8o, avec planches de musique. Bornons-nous à cette citation.

chœurs, avec accompagnement de harpes et de trois orgues. Bien plus. Une messe de lui, à douze voix réelles, dont on a vu la mention sommaire, réclame le concours formidable de quatre chœurs et de trois orgues *continuos*.

Rappelons-nous que les *Cantiones sacrae* de Philips, organiste de la chapelle royale à Bruxelles, au début du XVIIe siècle, n'offrent guère qu'un ensemble de deux chœurs à quatre voix, pour l'accompagnement duquel deux orgues tout au plus étaient probablement mises en réquisition (1). A la fin du XVIIIe siècle, on compte trois chœurs; seulement, il n'est question, nulle part, d'un nombre pareil d'orgues (2).

Alignons les laconiques, mais utiles mentions des chefs-d'œuvre de Brebos auxquelles nous faisons allusion plus haut. La *Descripcion* de Santos (3) renferme ces simples lignes :

Organos [del Escorial]. Dos en el coro, otros dos grandes en medio de la iglesia, y tres realejos en tres balcones de la iglesia. Todos siete construidos por Masegil, flamenco de nacion, el mejor en su genero. Otro organo todo de plata, para llevarlo en las processiones del Corpus.

L'*otro organo* vise un régale d'un prix inestimable, reçu en cadeau d'un prince allemand. Non-seulement, à ce que prétend M. Barbieri, les tuyaux de ce vrai bijou étaient tous d'argent pur, mais les ornements dont il était garni reluisaient de pierreries fines. Une merveille comme sonorité d'ailleurs, réservée pour les processions du Sacrement. Les armées françaises se sont emparées de ce joyau, et, selon

(1) Voy. au tome VI, p. 253 de *la Musique aux Pays-Bas*, le *coro spezzato*, soutenu par un simple concert de cornets à bouquin et de trombones, faisant apparemment l'office d'orgues.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. V, p. 209.

(3) Édition de 1681, f 21.

toute probabilité, il aura été détruit, pour les matières précieuses qu'il contenait. Les trois régales, comme il est dit, émanent de Gilles Brebos, « le meilleur maître en son genre. » L'*otro organo* appartient à un facteur inconnu, d'outre-Rhin, selon toute vraisemblance.

Sigüenza, dans son *Historia*, est un peu plus explicite [1].

Organos delEscorial. Estan hechos por el mejor maestro destos instrumentos que se ha conocido en nuestros tiempos. Este se llama Masegil, de nacion Flamenco, ayudabante cuatro hijos suyos, todos oficiales del arte, y algunos dellos ya maestros. Murió aquí este hombre, antes que perficionas la obra, no se sintió poco su falta. Los dos organos del coro son los que Masegil dejó mas adelantados, pero todos los 4 grandes los concluyeron sus hijos. Habia otros cuatro organos menores, llamadas realojes, los tres del mismo autor, y el 4° se guardaba en la sacristia, por ser de plata y de precio, y porque desde alli se llevaba á las processiones del Santissimo. No quiso el fundador que hubiese en el coro otra musica sino la de los religiosos, que sin salir ni descomponerse de sus sillas, ni perder punto la gravedad que á coro de Geronimos se debe, levantasen la voz y el espiritu al Señor, con una consonancia llana, que llaman fabordones, y que supliere la mucha diferencia de organos y sus mixturas, que tambien son propios instrumentos de yglesia, la que pudieran hacer ministriles asalariados, por evitar todo lo que puede ser razon de distraccion y bullicio.

C'est ici qu'il est question des « quatre » fils de Gilles Brebos, dont, on vient de s'en convaincre, trois seulement sont mentionnés.

Sigüenza revient plus loin, sur le même objet, en ces termes :

Todos los organos desta yglesia y los realojos son de las manos

[1] IIIe partie, p. 796.

de lo smaestros, dando el Rey todos los materiales: estaño, plomo, madera, colores, oro, baldreses y herrage, alfin cuanto alli fué menester, montan 26,899 ducados y 30 maravedis [1].

Antonio Rotondo, auteur d'une *Descripcion de la gran basilica del Escorial* [2], fournit, outre quelques détails intéressants omis par les écrivains précédents, le nom du facteur qui fut chargé de réparer les dégradations que subirent les travaux des Brebos :

Organos del Escorial. — Desde donde termina la sillería hasta la gran cornisa que da vuelta al templo, están las paredes pintadas al fresco, y en medio de éstas, colateralmente hablando, hay á cada lado un organo descansando encima de la sillería alta, sobre la que apoya un balcon de bronce, donde se colocaban los músicos cantantes. Estos dos organos son grandes y bellissimos: las cajas son de pino de Cuenca dorado y bruñido, y constituyen dos trozos de órden corintio, de lindo gusto y buen trabajo, parecidos á los que adornan á los otros principales colocados en la iglesia, y que hemos dicho están inservibles. Tienen de ancho 20 piés, y su altura es proporcionada. Fueron construidos, como todos los demás de aquel templo, por Masigiles y sus hijos, y el de la derecha fué modernamente aumentado y reformado, por D. José Bordalonga. Costaron todos ellos 295, 897 rs. 28 mrs.

Cette somme des « ocho organos del templo y el de la iglesia, » la même que Sigüenza formule en ducats, ne comporte point les dépenses pour les matériaux d'iceux « materiales para los organos, » dépense qui s'éleva à 100 reales 890 maravédis [3].

Mariano Soriano Fuertes résume ainsi toutes ces notices,

(1) IIIe partie, p. 865.
(2) Madrid, 1877, in-12, septième édition, p. 51
(3) Antonio Rotondo, etc., p. 128.

en y ajoutant des détails que nous ne saurions laisser inaperçus :

Siete son los organos que se hicieron en la magnifica iglesia del Escorial, dirigidos todos ellos por el flamenco Masegil. Los dos que hay en el coro, son de gran mérito, con balcones de bronze dorados que vuelan sobre unos canes que sacan mas fuera la cornisa, para que puedan ponerse allí á cantar los musicos. Tienen las cajas veinte y seis pies de ancho, y poco menos los balcones. En cada una de ellas hay cuatro columnas de órden corintio, las cuales forman los claros en que están colocados los cañones, dos á los lados de cuadrado, y la de enmedio en arco que rompre el arquitrabe y cornisa por la mayor estension de los caños. La madera de las colunas y las cajas hasta el remate es de escogido pino de Cuenca, doradas y de buenas molduras.

Otros dos organos admirablemente construidos se ven en medio del cuerpo de la iglesia, en los testeros de la nave principal. Tienen de ancho cincuenta pies y cuarenta de alto. En ellos son seis los pedestales, en que asientan otras tantas colunas del mismo órden corintio ; siendo cinco los claros ó fachadas de los cañones, la de enmedio rompe tambien el arquitrabe y la cornisa, haciendo desde alli un arco que ocupa todo el claro del frontis, por ser muy grandes los cañones. Están tambien doradas estas cajas, y como son tan dilatadas y crecidas, quedan llenos los dos testeros, adornados con balcones de bronce corridos de parte á parte. Las diferencias que se hacen en estos organos, y combinaciones de instrumentos que imitan, son en gran número, teniendo cada uno treinta y dos registros, dos órdenes de teclados, y una de pedales. Los del coro no tienen tantos registros.

Hay tres órganos realejos que se hallan colocados en tres balcones de la iglesia, tambien de muy buenas voces.

Habia funciones, en que se tocaban á la vez los siete órganos, y todos los instrumentos que componian la capilla de música ; y á mas otro órgano pequeño portátil, todo de plata, que se usaba

en las procesiones del Corpus y grandes festividades, de gran precio y valor de estremada dulzura.

Los dos organos del coro son los que mas se usaban para acompañar la música y los fabordones, que cantaban los religiosos con voces tan ordenadas y acordes, que infundian gran devocion y cristiano entusiasmo en los oyentes (1).

Il serait intéressant d'interjeter ici la mention sommaire des principaux facteurs d'orgues comtemporains de Gilles Brebos, pour en arriver plus tard à pouvoir déterminer le centre organographique, sinon la maîtrise même, où le grand technicien a puisé les premiers éléments de son art. Cela rentre toujours dans la catégorie des zônes didactiques à établir. A côté de ceux que nous avons déjà fait connaître, et que les exigences de nos recherches nous amèneront à révéler ultérieurement, s'offrent deux facteurs, qui, comme Brebos, ont eu la chance d'être préférés, par les gouverneurs généraux des Pays-Bas, pour la confection ou la réfection d'instruments devant servir à leur chapelle particulière.

C'est d'abord François Van der Elst, cité par M. Galesloot (2), pour avoir réparé, en 1580-1581, les orgues des *Fratres* de Bruxelles, et, dans la comptabilité lilloise (3), pour avoir restauré en 1588, « certain positif d'orgues, » employé « à la chapelle de la court de Sa Majesté » à Bruxelles. Ainsi que nous l'avons dit plus haut (4), c'est le fameux Louis Brooman, qui fut chargé d'expertiser le travail de son confrère :

A François Van der Elst, faiseur d'orgues, la somme de soixante

(1) *Historia de la musica española*, etc., t. II, p. 132.
(2) *Mobilier de Charles-Quint*, etc.
(3) Registre de 1588, f° 234, r°.
(4) Page 23-24.

livres, que, à l'ordonnance des seigneurs des Finances, ce dit compteur luy avoit baillé et délivré comptant en vingt-quatre philippe dalers de cincquante solz de deux groz le solt pièce, pour semblable somme que luy compétoit et appertenoit pour, à l'ordonnance de messeigneurs des Finances, avoir réparé certain positif d'orgues, dont l'on se sert au service divin, à la chappelle de la Court de Sa Majesté, en la ville de Bruxelles, selon la convention en faicte avec lesdits seigneurs des Finances, l'unziesme jour de novembre XV^c quatre-vingtz-sept, lequel positif il a remis en deu estat, comme at attesté l'organist de laditte chappelle, maistre Brooman.

Puis, vient Artus De Smith, qui livre, en 1594, suivant la même comptabilité [1]. « ung positif d'orgues ayant plusieurs registres, » et également en destination pour la chapelle royale de Bruxelles.

A Aerdt de Smith, faiseur des orgues, la somme de cincq cens livres dudit pris, que, aussi à l'ordonnance telle que dessus, cedit compteur luy avoit baillé et délivré en une sienne lettre de descharge de semblable somme, dactée du dix-huictiesme jour d'apvril XV^c quatre-vingtz quatorze, levée sur Jehan Pieters, receveur du droict des licentes sur les marchandises deffendues sortants et entrants la ville d'Anvers, dont est respondu cy-devant folio II^c XXIII, pour semblable somme, que deue estoit audit Aerdt de Smith, pour l'achapt de luy faict d'ung positif d'orgues ayant plusieurs registres, pour le service de la chapelle de la court de Sa Majesté à Bruxelles.

Une autre fourniture eut lieu en Espagne même, impossible, par malheur, de dire en quelle année, ni de savoir si cette intervention précéda ou suivit celle, plus considérable et plus prolongée, de Brebos. La pièce qui nous la révèle,

(1) Registre de 1594, f° 506, et *Archives des Arts*, t. I, p. 12.

est un acquiescement à une requête d'Artus De Smeth, qui demandait d'être exempté du logement de troupe, acquiescement octroyé par les archiducs Albert et Isabelle. Elle vaut la peine d'être mise sous les yeux du lecteur :

LES ARCHIDUCQZ.

Chers et bien amez. Artus Smet, organier, nous a faict représenter que, par le travail qu'il auroit miz à faire, par nostre commandement, deux orgues, l'un envoyé en Espagne et l'aultre servant en nostre chapelle à Bruxelles, mesme au moyen des exhalations et fumées corrosans qu'il a retiré, par la loingtaine fonte de l'estain, à faire les fleutes et flageolz d'iceulx orgues, il seroit demeuré tellement estropié, précluz de ses membres, qu'il n'a aulcun usage de ses piedz ny bras ; nous suppliant, qu'y prennans favorable regard, nostre bon plaisir fust le faire tenir exempt du guet et garde de la dicte ville, attendu son impuissance à plus pouvoir gaigner sa vie et à ses femme et enfans ; c'est pourquoi, nous désirons qu'affranchiez d'ores en avant le pauvre homme dudict guet et garde, sans l'obliger à y envoyer quelque aultre en son nom. Par quoy n'y faictes faulte, etc. A Mariemont, le XXVIIIJe juin 1609 (1).

Ce qui surprend, c'est le recours, vers la même époque, à l'Angleterre, pour des orgues devant servir, selon toute vraisemblance, à la chapelle de Philippe III :

Président et gens de nostre Chambre des comptes à Lille, nous vous ordonnons passer et allouer, en la despence de comptes que rendra, par devant vous, le receveur général de nos dictes finances, Christophe Godin, la somme de trois mil livres du pris de quarante groz nostre monnoie de Flandre la livre, que, à nostre ordonnance, il a payé pour les orgues qu'avons faict achepter en

(1) Papiers d'État et de l'Audience, liasses, etc , aux Archives générales du royaume à Bruxelles, et *Archives des Arts*, t. II, p. 236.

Engleterre, par le baron de Hobocque, et envoyer en Espagne par luy, rapportant ceste tant seulement. Faict à Bruxelles, le unsième d'aougst seise cens neuf.

CHARLES PHLES DE CROY. ALBERT.
P. DE ROBIANO. P. DE MONTMORENCY (1).

Il nous serait facile de disputer, victorieusement peut-être, le fameux facteur des orgues de la cathédrale de Burgos, Juan De Argote (*Algooie?*) à l'Espagne, d'où Mariano Soriano Fuertes, sans la moindre preuve, le fait originaire (2). Nous préférons, en attendant des éclaircissements subsidiaires, revenir, un moment, à l'orguette décorative de l'église du Sablon à Bruxelles (3), et y ramener l'unique facteur d'orgues bruxellois connu, du moins jusqu'ici, à l'époque où le dit instrument fut sculpté.

Vue de près, cette orguette de la fin du XVe siècle a été pour nous une vraie déception. On se rappelle qu'elle forme un des motifs sculptés en bas-relief, dans les écoinsons des portes géminées de la susdite église, et que, trop peu apparente pour être bien appréciée à distance, on nous avait promis, sans réaliser, en temps opportun, cet engagement, de nous fournir un dessin ou un moulage de cette figure organographique. Nous tenons sous les yeux de quoi avoir, à ce sujet, nos complets appaisements. La première irrégularité qui s'offre, est que les touches du clavier sont inférieures en nombre aux tuyaux sonores. Et quelles touches! Les orgues portatives, celles surtout jouées à la main, étaient

(1) Recette générale des Finances, carton n° 93, au même dépôt.

(2) *Historia de la musica española*, t. III, p. 141, note 1re. M. Barbieri, qui possède infiniment de pièces sur les facteurs d'instruments de son pays, ne nous a point signalé un nom pareil. En revanche, il nous a recommandé celui d'un facteur de Tolède, Gonzalez de Cordova, constructeur du grand orgue de cette ville.

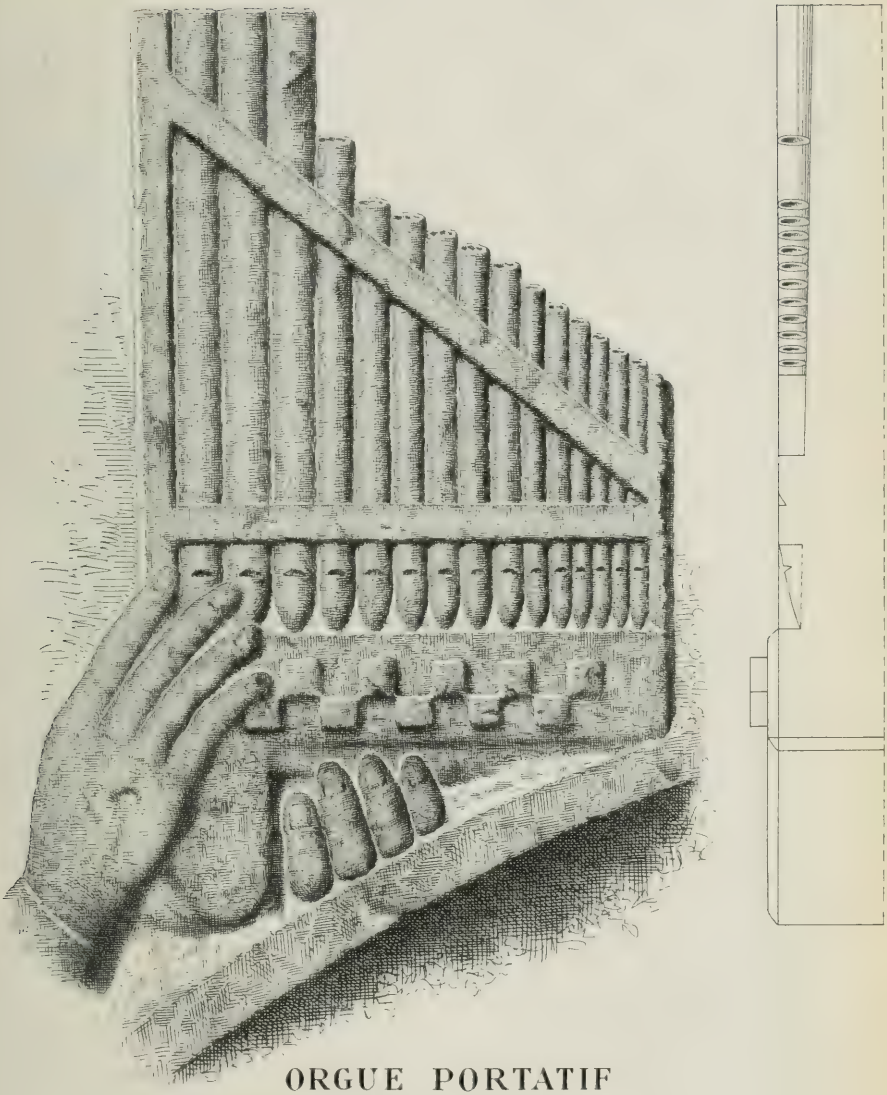
(3) Voy volume précédent, p. 57.

généralement munies de touches minces, susceptibles d'être mues à l'aide des doigts. Il en est ainsi, par exemple, de l'orguette du chef-d'œuvre de Memling, à Bruges, contemporaine de celle du bas-relief bruxellois, et, comme elle, portée à la main et d'origine néerlandaise.

Les touches du petit orgue du Sablon sont grosses et carrées, du genre de celles des grandes orgues, et que l'on frappait du poignet, pour les faire résonner. Or, au lieu d'un poignet, ce sont d'élégants doigts qui s'allongent sur elles, et se complaisent à les effleurer simplement. Disposition bien factice, en somme, et agencée, non-seulement en vue de l'effet général, mais pour épargner au sculpteur des soins minutieux et détaillés que l'éloignement empêcherait d'apprécier. A moins que, dans le maniement du ciseau, des éclats n'eussent forcé l'artiste à enlever quelques touches, à l'extrémité droite du clavier : à l'extrémité gauche, elles sont cachées sous la main de l'exécutant.

De pareilles anomalies, que la fantaisie ou les nécessités de l'effet à distance les aient créées, n'empêchent point que l'instrument, tel quel — avec ses tuyaux équivoquement ordonnés encore — présente un intéressant spécimen de la fabrication des orgues, à Bruxelles, à une époque où les maîtres facteurs de ce genre de polyphones à clavier étaient excessivement clair-semés. Pour en pouvoir tirer quelque utilité, au point de vue de la technique locale, nous donnons, en regard de cette page, une reproduction de l'instrument, en grandeur originale, ainsi que la coupe exacte du relief d'icelui, en vue de permettre d'étudier partiellement, tel quel, le mécanisme intérieur, et de le rapprocher, si possible, de la tablature.

Un seul nom de facteur d'orgues ayant pu être exhumé par nous, à la fin du XVe siècle, à Bruxelles, quoi de plus naturel que d'y rattacher, jusqu'à plus ultérieure informa-



ORGUE PORTATIF
DU XVe SIÈCLE.

Gand, lith. P. Allaert.

ÉGLISE DE N.-D. DU SABLON
À BRUXELLES.

tion, cet artiste? Ce qui nous autorise encore ce rapprochement, c'est que Josse Lemonnier – ainsi s'appelle-t-il — fut choisi, par le gouverneur général des Pays-Bas, à Bruxelles, pour le réparateur officiel des instruments, du genre de celui-ci, employés en son palais. Ce « faiseur des orgues » redressa ainsi, en 1480, celles de la chapelle royale « qui avaient certaines buzes rompues ou affolées. » Il reçut, de ce chef, la somme de quatre livres :

A maistre Josse Lemonnier, faiseur d'orghes demourant à Bruxelles, la somme de quatre livres dudit pris, que, par le commandement et ordonnance de mondit s^r^, le dit receveur général lui a baillée et délivrée comptant, pour avoir réparé et mis à point les orgles de la chappelle domesticque de mondit s^r^, qui avoyent certaines buzes rompues et affolées ; pour ce, par certifficacion du premier chappellain de la dicte chappelle contenant quictance, cy rendue la dicte somme de IIIJ l. (1).

Voici un document officiel, qui, grâce aux particularités dont il accompagne ses exactes désignations, livre à l'histoire instrumentale de précieuses sources d'informations, tranchant sur les redites monotones des annalistes. Il s'agit d'abord d'un grand orgue de Gilles Brebos, qui se déplaçait, à l'aide de roues et de cordes, et qui fonctionnait aux offices ordinaires du temple. Il y a ensuite un régale du même maître, expédié de Flandre.

Vient un régale moindre que le précédent, toujours de la facture de maître Brebos, et dont on se servait quand Philippe II allait entendre la messe à l'église de Saint-Gilles. On a encore un régale d'un facteur flamand, destiné aux journées de Monzon, et complétement délabré, par les voyages continuels qu'il avait eut à subir. Enfin, s'offre un

(1) Comptabilité de Lille, année 1480.

petit orgue, aux touches d'ivoire, ayant appartenu à la reine Marie.

Ces cinq instruments figurent en tête de l'inventaire des meubles du roi Philippe II, et furent estimés, le 15 mai 1602, par l'expert Deyssassi, joueur et accordeur d'orgues.

INBENTARIO REAL DE LOS BIENES QUE SE HALLARAN EN ESTA GUARDAJOYAS DEL REY DON PHILIPO SEGUNDO, NUESTRO SEÑOR, QUE ESTA EN GLORIA. AÑO 1607.

En marge : Organos 493. Tasados, con juramento, por Joseph Deyssassi, organista y afinador de organos en Madrid, a 15 de mayo 1602, y lo firmo aqui y en la tas^cn de instrumentos de musica.

Un organo grande, que hizo el maestro Guiles Brebos en Escurial, con sus fuelles dentro de la dicha caxa, que se tiran con unas ruedas y cordeles, se el questo armado en la tribuna, y sirve de ordinario en la capilla. Tasado en seiscientos ducados (1).

Otro organo, con sus fuelles y pessas realexo, que bino de Flandes, que los fuelles y pessas se meten en una arca, que solia servir en la capilla de ordinario, antes que hize se el de la partida antes de esta hizole el dicho maestro Guiles. Tasado en ciento y cinquenta ducados.

Otro organo realexo mas pequeno, que es de la partida antes de esta, con sus fuelles y pessas que sirve en San Gil, y para quando Su Magestad va a huyr missa fuera. Tasado en veynte ducados.

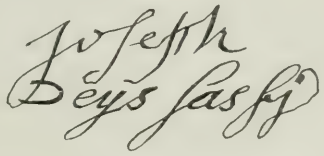
Otro organo realexo en su caxa, con sus fuelles y pessas en una arca de madera, hizo el dicho maestre Guiles, para servir en la jornada de Monzon, de la qual bino desbaratado y maltratado. Tasado en cinquanta ducados.

(1) Le paraphe de Joseph Deyssassi termine chaque mention d'instrument.

Un organo pequeno de mano, con dos pessas de plomo y las teclas de marfil, metido in una bolsa de vaqueta, fue de la reyna Maria. Tasado en seis ducados.

En marge : Esto cincos organos taso Josepe Deysassi, organista y afinador de organos, con juramento. En Madrid, a quinze de mayo de mill y seisçientos y dos.

Suit la signature de l'organiste-réparateur d'orgues, ainsi facsimilée :



Nous n'avons de cet artiste que cette signature, qui, vraisemblablement, mènera à la détermination de sa nationalité italienne ou walono-française, celle-ci obtenue, s'il se peut, par la traduction de l'appellation *de i Sassi* en celle de Des Roches, sous laquelle existent de nombreuses familles, au Hainaut et dans le nord de la France.

En détachant le nom de famille *Deys*, sa provenance paraît néerlandaise ou allemande. L'appellation additionnelle de *Sassi* pourrait alors signifier le nom de la femme de l'artiste, une italienne sans doute, à moins qu'elle ne comporte une marque ou un titre.

Pour l'orthographe du prénom de Joseph, elle nous semble aussi flamande que française. On écrirait aujourd'hui *Jozef*, en bon flamand. Ce n'est point la façon d'orthographier adoptée en Espagne, en tout cas.

Reproduire en entier l'inventaire instrumental de Philippe II, est de première nécessité. Bien qu'il ne soit point dé-

montré, pour la plupart des instruments y enregistrés, qu'ils ont une provenance néerlandaise, on possèdera du moins un indice de vulgarisation en Espagne, relativement à certains d'entr'eux, à la *chirimia*, entre autres, dont une collection curieuse à été importée, en 1555, par Marie de Hongrie, et a servi d'imitation théorique et pratique aux ménestrels péninsulaires, grâce aux virtuoses attachés à sa cour ([1]).

On ne peut donc que regretter provisoirement le silence que garde le catalogue organographique de Philippe II, sur les luthiers dont un spécimen est décrit sommairement. Un des instruments, très-précieux celui-là, à savoir un clavicorde-claviorgue, fut donné à Philippe II, en cadeau affectueux, par Don Juan d'Autriche, « grand amateur de musique, » à ce qu'on rapporte contemporainement ([2]), et qui fut, comme on sait, gouverneur général des Pays-Bas, durant le court espace de deux ans. Ne se pourrait-il pas que cet engin à souffle et à cordes fût une production néerlandaise, et qu'elle eût pour auteur le même Gilles Brebos, alors modestement établi dans la métropole commerciale d'Anvers, et signalé à l'attention du souverain d'Espagne par cet échantillon de son rare génie? Comme Juan d'Autriche régenta les Pays-Bas de 1576 à 1578, il y aura à déterminer la date exacte du départ de Gilles Brebos pour l'Espagne.

Cet étrange clavicorde, juxtaposé à un claviorgue, fut taxé cent ducats, et avait une dimension assez considérable. Muni de nombreux registres variés, *muchos diferencias de musica*, il se jouait au moyen d'un clavier manuel et d'un pédalier, *que se tâne con manos y pies*. Un autre instrument similaire, mentionné après, a dû être qualité moindre,

([1]) Comparer ces instruments avec ceux catalogués par Roger Pathie.
([2]) *La Musique au XVIIe siècle*, p. CCXXVIJ.

puisqu'on ne l'a évalué que soixante ducats. En fait de « clavicordes » simples, c'est-à-dire sans adjonction d'orgue, l'inventaire susdit en décrit quatre de dimensions différentes, dont deux sont attribués, par le scribe, à l'Allemagne, du moins le bois dont ils sont formés y est rapporté, *de madera de Alemania....*

On se rappelle, qu'au tome IIe de *la Musique aux Pays-Bas*, on reproduit un extrait d'un inventaire des objets de prix donnés en cadeau, par l'archiduc Albert, lors de son départ de Madrid, en 1595. Ce document, mieux conditionné, renferme des noms de facteurs d'instruments polyphones qui pourraient bien se rapporter à ceux dont il est question ici. Ce sont : l'« Aleman » Louis Luren (Duren ?), auteur d'un orgue à roues très-ingénieux ; l'Espagnol Jean-Baptiste Quebon, et le Néerlandais Mathieu Langhedul, celui-ci adaptateur de mécanismes, celui-là facteur de clavicordes (1).

Jean-Baptiste Quebon n'appartient point au cadre de nos travaux. Louis Luren s'y rattache par son orgue à roues, d'une sérieuse originalité, *con mucha ymbençion*, à raison

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 311. A mesure que les documents se succèdent, la lumière se fait plus vive, et, quelques pages plus haut, on vient de voir encore des sautereaux adaptés à des *clavicordes* dont les agents de pulsion sont simplement des languettes de fer ou de cuivre. Plus loin, on aura, pour ces soi disant clavicordes, des sautereaux ornés de plumes.

Somme toute, le terme de clavicorde, en Espagne, devra être invariablement entendu dans le sens réel que nous lui assignons, par d'irréfragables documents : celui de clavecin ou d'épinette. La vogue réelle du clavicorde ne s'est maintenue, aux trois derniers siècles, qu'en Allemagne. Partout ailleurs, le clavecin, désigné sous des appellations diverses, a détrôné son congénère polyphone, et les instruments, titrés de clavicordes, lancés par l'industrie anversoise sur le sol ibérien, auront à enrichir la nomenclature, déjà si considérable, des clavicordes que le génie de nos facteurs a exportés aux pays lointains. L'instrument, offert par Don Juan à Phillipe II, était-il un de ceux-là ?

de la similitude qu'il offre avec un *violicembalo*, également à roues cylindriques, et qui, à en croire l'extrait suivant, fut découvert, il y a une dizaine d'années, à l'Escurial :

On a retrouvé en Espagne, à Escurial, un vieil instrument qui paraît être le prototype des pianos-violons et pianos quatuors de nos jours.

C'est un *violicembalo*, sorte de clavecin à archet, inventé par Johann Heyden de Nuremberg, en 1606, et que le roi Philippe III a fait venir à San-Lorenzo. Des roues cylindriques, frottées de colophane, sont mises en mouvement par une manivelle ; les touches attaquées par les doigts produisent, par l'intermédiaire de lames métalliques, le contact des roues avec les cordes, et, par conséquent, un son se rapprochant de celui du violon et des instruments de la famille. M. Soriano Fuertes, musicologue distingué, promet, dans le journal madrilène *El Heraldo*, une description détaillée de *violicembalo* de l'Escurial, qui ne laisse pas que d'être véritablement intéressant, au point de vue archéologique (1).

L'attention du lecteur a été attirée, au tome IIIe de *la Musique aux Pays-Bas*, sur le clavicorde, un vrai clavicorde celui-là, de Namur (2). La découverte d'un instrument similaire nous fait renouveler notre recommandation. Si les deux ont la même étendue diapasonale — quatre octaves —; s'ils ont la même ornementation de la caisse, à l'intérieur comme à l'extérieur, à une rosace et quelques fleurs disséminées sur la table d'harmonie près ; s'ils appartiennent à la même époque, l'un soigneusement daté (1670), l'autre révélant son âge de vingt façons diverses ; ils offrent aussi

(1) *Revue et Gazette musicale*, février 1872. D'après l'*Étoile belge*, un instrument analogue existait alors au musée du *Steen* à Anvers, parmi les épaves de la domination espagnole sur les Pays-Bas (?)

(2) Page 326.

une particularité qui les rend bien précieux et qui les fera préférer à tous leurs pareils, si attrayants comme forme qu'ils puissent être : celle d'être munis d'un monogramme, qui, pour être inconnu encore, n'en est pas moins une étape nouvelle à établir dans la facture de ces intéressants polycordes à touches.

Le clavicorde de Namur nous exhibe une marque frappée au poinçon, en forme de cœur, ayant deux tiges s'entrelaçant de manière à offrir un compartiment ovale, chacun muni d'une initiale en caractères romains, et surmonté d'un trèfle. Ces initiales sont : I-G. En voici le facsimile :

Le clavicorde en notre possession présente une marque poinçonnée, à bordure circulaire en hachures, renfermant les initiales I-G-F, dessous lesquelles figure un petit marteau d'accordeur, placé horizontalement, comme l'indique la figurine ci-contre :

Le champ est ouvert à bien des conjonctures, d'où la vérité ne tardera point à jaillir. Assurément, voilà, des deux parts, une estampille de luthier. Est-ce la même,

qui, isolée, lorsqu'il fabriqua le clavicorde de Namur, s'adjoignit un associé, en construisant le clavicorde qui nous appartient ? Ou bien le F additionnel, au lieu de sonner FRATRES ou FILII, signifie-t-il tout simplement FECIT, mot sacramentel en quelque sorte, pour les graveurs, les peintres, les sculpteurs, etc. ? En tout cas, le nom du facteur, ainsi monogrammatisé, ira augmenter la faible liste des industriels organotechniques connus au XVIIe siècle [1].

[1] L'*Illustrirte Geschichte der Deutschen Musik* place, vers cette époque, d'une manière dubitative, s'entend, la présence à Munich du facteur de clavecin Martin Van der Biest. Sur quoi fonde-t-elle cette supposition ? Sur l'existence, au Musée national de Nuremberg, d'une admirable production du maître ? Sur la période si florissante de la musique en Bavière, au règne du duc Guillaume V ? Cela ne saurait être pris au sérieux. Le dr Auguste Reissmann touche plus juste, quand il dit que le nom de Van der Biest trahit une origine néerlandaise. Nous pourrions ajouter que la physionomie de son bijou instrumental est tout aussi caractéristique à ce sujet. Nous préférons rattacher le maître luthier authentiquement aux Pays-Bas, en remerciant M. Reissmann de nous avoir révélé un spécimen de facture de clavecin néerlandais de la première moitié du XVIe siècle, unique jusqu'ici en son genre.

Martin Van der Biest entra dans la gilde de saint-Luc à Anvers, en vertu de l'ordonnance spéciale pour les facteurs de clavecins décrétée le 28 mars 1558. Il fut le neuvième parmi les dix maîtres de cet art qui sollicitèrent, à la faveur d'une réglémentation particulière, leur admission dans la célèbre corporation (DE BURBURE, *Recherches*, etc., p. 21). Ce fait est établi d'après les Archives de Saint-Luc mêmes. Le 25 juin 1575, Martin Van der Biest assiste en qualité de témoin, au mariage du célèbre facteur de clavecins, Hans Ruckers (ROMBAUTS et VALERIUS, *De Liggeren*, etc.), d'après le *Trouwregister* de l'église Notre-Dame à Anvers. Voilà qui est clair et décisif.

Quant au splendide clavecin lui-même, une étude minutieuse devrait en être faite, tant au point de vue technique, qu'au point de vue historique. Le paysage pittoresque qui orne le dessous du couvercle, est d'une exécution ravissante, pleine de mouvement et de vie. Une série de portraits en médaillons garnissent, entourés d'arabesques, la caisse du côté de l'exécutant. Il y a deux claviers, chacun de trois octaves et demie. Sur la planchette qui ferme celui de droite, on lit la devise : ESPOIR CONFORTE. Sur la barre transversale de la table d'harmonie de

Consignons ici, pour mémoire, deux « clavicordes », que cite l'inventaire des meubles, etc., du « Real Colegio de niños cantores de Su Magesdad, » inventaire daté du mois de juin 1805 :

Escuela. Dos clavicordios grandes, con registros, pintados con las armas reales. En los pies que cada uno de ellos tienen, dice : *Real Coliseo*, porque son del de los operas en el *Buen Retiro* ; y los dieron, para que no estuviesen sin uso, pero con la condicion de devolverse en cualesquiera tiempo en que se pidan [1].

Si nous entendons bien les termes de cet extrait, les deux « clavicordes » à registres, aux armes royales, et portant pour inscription : *Real Coliseo*, ont servi, au *Buen Retiro*, à Madrid, aux représentations lyriques organisées pour la cour royale. A défaut du nom du facteur, la date de leur fabrication, si elle avait été citée, eût pu nous servir de base pour leur attribution aux « clavicordes » de Philippe II.

A l'égard des instruments de l'inventaire de 1602, autres que ceux visés plus haut, aucune restitution certaine n'est possible, nous le répétons, à l'aide des trop brièves indications qui les concernent.

l'épinette de gauche, se déploient la signature de l'auteur et l'année de la confection de l'instrument : MARTINUS * VAN DER * BIEST * M [E] * F [ECIT] * 1. 5. 8. 0. La rosace, qui eût dû être soigneusement reproduite, est à peine indiquée. Ceci pour engager nos spécialistes à faire ressortir, par une reproduction et une étude complètes, ce que ce rarissime et curiosissime clavecin anversois livre d'intéressant à l'histoire organographique de nos contrées.

[1] Collection Barbieri et Mariano Soriano Fuertes, *Historia*, etc., t. IV, p. 244. N'oublions point la mention faite, dans *la Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 340, d'un clavecin de luxe, fabriqué en 1638, par Jean Ruckers, pour l'archiduchesse Isabelle.

Au surplus, la nomenclature de tous ces instruments n'offre rien de scientifique. Dressée un peu à l'aventure, il lui aurait fallu, comme à celle qui figure au tome précédent, un maître musicien de l'érudition et de l'intelligence de Roger Pathie. En groupant les familles organographiques, dans une traduction de l'inventaire aussi fidèle que possible, nous avons cru devoir laisser, à chaque pièce qui s'y rapporte, l'ordre qu'elle occupe dans la succession des pièces diverses du catalogue. L'appel réitéré, fait par le scribe, à des instruments similaires qui précèdent, aura, entre autres avantages inhérents à ce mode de classement, celui d'avoir immédiatement l'objet invoqué sous les yeux.

Il nous a paru inutile de mentionner le genre d'enveloppe, de boîte ou de coffre, où les instruments en question étaient préservés de la poussière et des froissures. Nombre de ces *custodes* sont infiniment curieuses pour l'archéologie proprement dite, mais n'apportent qu'un maigre appoint à la musicographie. Le dilettante qui s'y intéresse, les étudiera mieux dans l'original espagnol. D'ordinaire, les *caxas* sont couvertes de cuir noir, colorié ou doré. A l'intérieur, c'est le velours rouge qui prédomine ; il y a aussi de la frise verte, du tafetas parsemé d'or, etc. Des clefs et des serrures, coquettement travaillées, parfois parsemées de dorures, y étaient adaptées généralement. Elles étaient de fer ou de cuivre.

La taxation n'est point une information superflue, et on pourra tirer, pour le classement des familles autant que pour l'accouplement des divers timbres, un certain parti de la désignation éventuelle de leur système d'accord.

D'abord, la version de l'inventaire de la collection instrumentale de Philippe II :

Six fifres d'ivoire, quatre petits avec clefs d'argent doré, et deux grands avec bocaux et garnitures d'argent doré. Ils proviennent de la reine Marie de Hongrie. Estimés mille réaux.

Six fifres de buis, formés de douze pièces, avec jointures d'argent. Évalués à trente réaux.

Six fifres d'ivoire, deux de deux pièces et garnis d'argent fruste, quatre moindres aussi de deux pièces, un avec garnitures d'argent fruste. Estimés deux cents réaux.

Sept fifres de bois brut d'Allemagne, trois de deux pièces, une d'une seule pièce avec jointures de cuir, et trois avec garnitures de cuivre. Estimés douze ducats.

Huit fifres de bois d'Allemagne, quatre de deux pièces, et quatre d'une pièce. Estimés huit ducats.

Quatorze fifres de bois d'Allemagne, dont quatre grands. Taxés cent réaux.

Fifres de dimension variée. Non taxés.

Sept flûtes de bois d'Allemagne et de grande dimension. Estimées douze cents réaux.

Deux grandes flûtes et trois petites, deux fifres et trois autres semblables. Valent cinq réaux.

Flûte de buis. Taxée trente réaux.

Quatre cornets à bouquin en ivoire, avec bocaux et garnitures d'argent doré. Ils proviennent de la reine Marie de Hongrie. Estimés cent ducats.

Contrebasse de cornet à bouquin en ivoire.

Un clavicorde de petite dimension de forme triangulaire, et à manière de claviorgue, en ébène, avec touches d'ivoire, le couvercle de cyprès, et les cordes d'or. Estimé cent cinquante ducats.

Quatre cornets de bois d'Allemagne, couverts de cuir noir, deux grands avec des garnitures de cuivre, deux petits sans garnitures. Taxés deux ducats.

Sept cornets de bois d'Allemagne, couverts de cuir noir. Estimés deux ducats.

Six cornets de bois d'Allemagne, couverts de cuir noir, concertant avec les saquebutes d'argent. Taxés trois ducats.

Cinq cornets de bois d'Allemagne, grands et petits. Évalués à six ducats.

Deux cornets noirs. Non taxés.

Cornet d'ivoire incrusté. Évalué à trente ducats.

Chirimia d'ivoire, dorée en certaines parties, avec garnitures et fermoirs de cuivre. Évaluée à trente ducats.

Chirimia de grande dimension, en bois d'Allemagne, garnie de cuivre et servant de basse de flûte, *torlote* (1). Taxée vingt ducats.

Tuyau de cuivre, en deux pièces, avec une troisième de bois, pour la *chirimia*, relative à la partie précédente, et nommée *tudel* (2). Compris dans l'estimation ci-dessous.

Contrebasse de *chirimia* en bois d'Allemagne, de deux pièces. Estimée quatre ducats.

Deux petites *chirimias* de bois d'Allemagne, de deux pièces. Sans estimation.

Chirimia de bois d'Allemagne, comme celles déjà mentionnées, à savoir un *bajon*. Évaluée à dix ducats.

Onze pièces et garnitures de cuivre pour *chirimias* et flûtes. Taxées « avec six instruments ? »

Biseau de cuivre pour *chirimia*. A évaluer avec l'instrument même.

Basson de très-grande dimension, en buis, avec garnitures de cuivre. Il sert de contrebasse aux flûtes. Évalué à six ducats.

Basson très-grand, en buis, avec garnitures de cuivre. Il sert de contrebasse aux flûtes. Estimé six ducats.

(1) *Torloroto*, sorte de flûte champêtre ? *Orlos*, cromorne ?
(2) C'est-à-dire : *Dudel*, *Dudelsack*, cornemuse, musette.

Basson de grande dimension, en buis, garni de cuivre. Il forme le ténor des grandes flûtes. Taxé deux ducats.

Fagot contr'alto.

Douçaine de buis, en forme de houlette. Vaut trois ducats.

Huit cornemuses de bois d'Allemagne, dont deux garnies de cuivre, chacune *en su piece*. Estimées vingt ducats.

Huit cornemuses de bois d'Allemagne, avec une garniture d'argent. Taxées six ducats.

Deux *tudelos* (1).

Saquebute d'argent, avec clefs et moulures dorées, de treize pièces. Taxée cent ducats.

Saquebute d'argent, pareille, comme facture, à la précédente, de treize pièces, avec garnitures et clefs dorées. Taxée cent dix ducats.

Saquebute d'argent, de facture identique à la précédente, ayant seize pièces, avec clefs et garnitures dorées. Évaluée à cent vingt ducats.

Saquebute d'argent, de seize pièces, avec clefs et garnitures dorées. Estimée à cent ducats.

Saquebute d'argent, de treize pièces plus une clef, avec garnitures dorées. Taxée cent dix ducats.

Saquebute d'argent de grande dimension, ayant douze pièces, avec garnitures et clefs dorées, la plus grande de celles-ci munie de deux chaînettes, une à chaque clef. Évaluée à cent cinquante ducats.

Saquebute soprano, de petite dimension et de cuivre. Taxée cent cinquante réaux.

Saquebute de cuivre. En pièces.

Clavicorde et claviorgue, formant une seule pièce, avec soufflets. Vaut soixante ducats.

Clavicorde et claviorgue, de grande dimension, entière-

(1) *Dudels*, comme ci-dessus.

ment approprié à divers jeux, muni d'un clavier manuel et d'un pédalier. Il fut offert à Don Juan d'Autriche. Évalué à cent ducats.

Clavicorde carré de bois blanc, ayant deux vares [1] de long, couvert de cuir noir, et ayant sur son couvercle une toile avec paysages. Délabré. Estimé quinze ducats.

Clavicorde de petite dimension, de *huarco* (?), ayant appartenu à la Reine. Se trouve au *Pardo*.

Clavicorde en forme de croissant, avec touches de bois d'Allemagne. Il mesure une vare cinq sixièmes en longueur.

Clavicorde de bois d'Allemagne, de forme triangulaire, et ayant les touches garnies. Évalué à trente ducats.

Clavicorde de grande dimension, avec touches de bois, les petites *sambladas* d'ivoire ; il mesure en longueur deux vares et un tiers en largeur. Taxé douze cents réaux.

Clavicorde de petite dimension, mesurant deux tiers de vare de large et un quart de long, couvert de marqueterie sur noyer, avec enveloppe de sapin sans nœuds, et touches d'ivoire et de marqueterie, *del moro* de Saragosse. Vaut cinquante ducats.

Clavicorde triangulaire de petite dimension et d'ébène, avec touches d'ivoire et d'ébène, et table d'harmonie de sapin sans nœuds. Estimé vingt-cinq ducats.

Deux luths, l'un taxé seize réaux, l'autre vingt-quatre.

Luth, ayant la table en sapin, le manche en acajou, la tête plus droite que les têtes ordinaires, le corps fait de jonc des Indes et garni de bandes de bois blanc. Vaut vingt ducats.

Luth, comme le précédent, mais de moindre dimension, ayant huit rangs de cordes, et avec tête d'ébène et bandes d'ivoire. Évalué à vingt ducats.

[1] La vare avait une longueur de trois pieds.

Luth de dix rangs de cordes, la table de sapin et le corps de cyprès, avec incrustations d'ébène et d'ivoire, et tête d'ébène. Estimé vingt-quatre ducats.

Luth de petite dimension, avec sept rangs de cordes, la table en sapin, le dos en jonc des Indes, la tête garnie d'ébène, et deux fentes aux côtés. Évalué à douze ducats.

Luth, ayant la table en sapin, le corps en jonc des Indes, garni de rouge et de points d'ébène, avec deux petits mascarons de bronze, l'un au col, l'autre en bas. Vaut cent réaux.

Luth, ayant la table en sapin, les côtés en jonc des Indes, la tête et le manche en ébène garni de couleur. Évalué à seize ducats.

Luth, avec table en sapin, les côtés en jonc des Indes, sept rangs de cordes, manche et tête couverts d'ébène, quelques fentes aux côtés et avaries à la tête. Vaut huit ducats.

Luth, de petite dimension comme le précédent, fendu et très-endommagé. Estimé huit réaux.

Théorbe à deux têtes, facturé comme un luth, garni de bandes d'ivoire. Évalué à trois cents réaux.

Théorbe ayant deux têtes, deux chevalets, table en bois blanc, *embes* rouge en jonc des Indes, bandes en ivoire et en ébène, et trois rangs de cordes. Facturé à Padoue. Estimé trente-six ducats.

Bandoure, ayant quatre rangées de cordes, table de génévrier, dos d'une coquille naturelle de tortue. Taxée six ducats.

Pandoure en buis, de petite dimension et à quatre rangées de cordes, avec un visage de femme à l'extrémité. Estimée vingt-cinq réaux.

Sept violes à archet, servant à l'instruction des *niños* de la chapelle royale. En mauvais état. Taxées vingt-quatre ducats.

Cinq violes à archet de bois d'Allemagne, une fort grande, les autres petites. Proviennent de la reine Marie de Hongrie. Estimées cent ducats.

Quatre violons à archet, grands, moyens et petits, lesquels vont en s'amincissant. Ils sont facturés en Chine et couverts de laque ; la table est de bois jaune. Taxés cinquante ducats.

Cinq grands violons à archet de Chine, en laque d'or et de couleur noire, avec table de bois blanc doré partiellement. Évalués à cinquante ducats.

Six violes à archet, le dos et les côtés d'ébène et la table de bois d'Allemagne. Estimées trente ducats.

Cinq violes à archet, faites de bois blanc, avec compartiments incrustés à la main, par Dominico. Taxées vingt-cinq ducats.

Rebec de bois laqué, couvert de rouge et d'or. La table d'harmonie est de bois blanc doré. Fabriqué en Chine. Vaut six ducats...

Laissons suivre maintenant le texte même du précieux document, lequel fait partie de l'*Inventario gral de los vienes y alajas de los quartos de SS. MM* (1).

INSTRUMENTOS DE MUSICA.

Una caxa cubierta de cuero negro, forrada por dentro en cuero colorado, con visagras de sierro, y cerraduras y llaves, tiene dentro seis piphanos de marphil, los quatro menores, con brocales de plata dorada, y los dos mas largos con brocales y guarniciones de plata dorada, que fueron de la Reyna Maria, tiene los Juan Bautista de Medina. Tasados en mill reales; nº 1 (2).

(1) Tome II, portant en tête : *Felipe II*. Archives du *Palacio real* à Madrid.

(2) En marge : « Tasado por Joan de Rojas Carrion, violero, en Mad, a 13 de mayo 1602, rubricado.

Otra caja cubierta de cuero encanado dorato apates, con quatro cornetas mutas de marphil, dentro con brocales y guarniciones, en medio de plata dorada, metida la dicha caxa en una bolsa de cuero colorado, y fueron de la reyna Maria, tiene las el dicho, tasadas con un caja en cien ducados; nº 2.

Un sacabuche de plata, con los canos y molduras doradas, en trece pieças, que pesa nueve marcos siete honças y una ochava, metido en una caja cubierta de cuero negro dorada apartes, con guarniciones, y al davas de laton forrado por dentro en cuero colorado y fresa negro, metido en una funda de cuero negro, tiene la dicho Juan Bap^ta^; tasado plata y hechura en cien ducados; nº 3.

Otro sacabuche de plata de la hechura quel contenido en la partida antes desta, en treçe pieças, con guarniciones y cavos dorados, que pesan honçe marcos y seis ochavas, metido en su caxa y funda de cuero, como de arriva, tiene el dicho. Tasado en ciento y diez ducados; nº 4.

Otro sacabuche de plata de la hechura de los de arriva, que tiene diez y seis pieças, con los cavos y guarniciones dorados, que pesa treçe marcos dos honças y cuatro ochavas, en su caxa y funda, como los dichos, tiene le el dicho. Tasado en ciento y veynte ducados; nº 5.

Otro sacabuche de plata, que tiene diez y seis pieças, con los cavos y guarniciones dorados, que pesa diez marcos una honça y quatro ochavas, en su caja y funda, como los de arriva, tiene le el dicho. Tasado en cien ducados plata y hechura; nº 6.

Otro sacabuche de plata, tiene treçe pieças y un clavo, con las guarniciones doradas, y pesa honce marcos y tres ochavas.

» Las cosas de su off^o^ y piphanos y otras cosas se tasaron por Alonso de Morales, al almoneda todo este gen^o^.

» Entregado a Herd^o^ de Espejo, en Ma^d^, 31 de julio 1605. Idem.

» Cargado al dho Espejo en lo Rd^o^, para Su M^d^, digo para la almoneda, ax^o^ 537, rubricado. »

Les deux derniers alinéas sont répétés à chaque article, à peu près dans les mêmes termes. Ils n'ont pour nous qu'un médiocre intérêt.

en caja y funda, como los antes deste ; tiene le el dicho Juan Bapt^a^. Tasado en ciento y dies ducados ; n° 7.

Otro sacabuche grande de plata, que tiene doce pieças, con las guarniciones y cavos dorados, y en la mayor dos cadenillas (1), una a cada cavo, que pesa veinte marcos y tres ochavas, en su caxa y funda, como los de arriva, tiene le el dicho. Tasado en ciento y cinquenta ducados ; n° 8.

Una chirimia de marphil, y es con travajo de las cornetas mutas de marfil, con dos guarniciones en medio, y en los cavos de plata dorada la brada de medio, relieve con un cordon de seda negra, metida en una caxa redonda, cubierta de cuero negro, tiene la el dicho Juan Bapt^a^. Tasada en cinquenta ducados ; n° 9.

Otra chirimia pequeña de marphil, con una moldura en el medio y dos guarniciones a los cabos de plata dorada, metida en su caxa redonda, cubierta de cuero colorado dorada apartes, tiene la el dicho ; es para con el juego de las cornetas mutas. Tasado en veynte ducados ; n° 10.

Un cuerno retorcido a manera de corneta, con dos guarniciones de plata dorada a los cabos, y una cuelta con otras dos piececicas pequeñas de cuerno, para tañer la corneta, en buelta en un papel metido en ella. Tasado en seis ducados ; n° 11.

Un sacabuche de laton, metido en una caja cubierta de cuero colorado dorada apartes, con guarniciones y cerradura de laton, en un maletonillo de cuero colorado, tiene le Camargo. Tasado en treynta ducados ; n° 12.

Entre r^es^, un contravajo de las cornetas mutas de marphil, vala.

Un clavicordio pequeño en triangulo, a modo de claviorgano, de ebano, con teclas de marphil, la tapa de çipres y cuerdas de oro, en caja cubierta y forrada de terciopelo carmesi, con clavajon dorada, tiene tres quartas de largo. Tasado asi como esta en ciento y cinquenta ducados, que valen cinquenta y seis mill doçientos y cinquenta mrs (2).

(1) En marge : « I pesso dies y siete marcos, siete onças y una ochava. »

(2) Sans numéro d'ordre. En marge : « Acrescentador reciviolo, Her^de^ Despejo. Rubricado. »

Otro sacabuche tiple pequeño de laton, en una caja rota, tiene le Juan Baupt^a de Medina, esta en una caxa cuvierta de cuero negro, tasado en ciento y cinquenta reales; n° 13.

Seis pipharos de box, en doce pieças, las quatro con unas junturas de plata, en su caxa. Tasado en treynta reales ; n° 14.

Un bajon mui grande de madera de box, con guarniciones de laton, en una caxa cubierta de cuero negro, forrada por dentro en papel colorado, con cerradura y llave. Tasado en seis ducados ; n° 15 ; es contravajo de flauta.

Otro bajon mui grande de madera de box, con guarniciones de laton, metido en una funda de lienço en una caxa, como la contenida en baparticla antes desta. Es contravajo de flauta. Tasado en seis ducados ; n° 16.

Otro bajon grande de madera de box, guarnecido de laton, en una caxa redonda cubierta de cuero negro, forrada en frisa-verde, con el tudel de laton a todo en leca. Es tenor de las flautas grandes. Tasado en dos ducados ; n° 17.

Un clavicordio pequeño en triangulo de ebano, con las teclas de marphil y oro, la tapa de pinavete, tiene media vara de largo, cuvierto y aforrado en tafetan carmesi, con pasamonos de oro. Tasado en veynte y cinco ducados.

Entre r^es un triangulo, vala (1).

Una chirimia grande de madera de Allemaña, guarnecida de laton, en una caxa redonda cubierta de cuero negro, metida en una bolsa de baqueta, es un bajon torlote. Tasado en veynte ducados ; n° 18.

Un bisil de laton, con dos pieças, con una pieça de madera, para la chirimia, contenida en la partida antes desta, en una caxa cubierta de cuero negro, llamase tudel. Tasado con el torloto dicho ; n° 18bis.

Seis pipharos de marphil, los dos dellos en dos pieças, cada uno en ceremate de la una dellas, una guarnicion de plata blanca lesa, y los otros quatro menores en los dos, cada uno en

(1) Sans numéro d'ordre.

una pieça, y el uno dellos con dos guarniciones de plata lesa, metidos en una caxa cubierta de cuero negro, con una funda de baqueta, tiene los Juan Baupt^a de Medina. Tasados en docientos reales ; nº 19.

Otros siete pipharos de madera leonada de Allemania, los tres en dos pieças, cada uno en una pieça, cada uno con unas junturas de cuerno y los tres con unas guarnicioncillas de laton, en un caxa cubierta de cuero negro. Tasados en dos ducados ; nº 20.

Otros ocho pipharos de madera de Allemania, los quatro en dos pieças y los otros quatro en una, cada uno con una caxa cubierta de cuero negro. Tasados en seis ducados ; nº 21.

Cuatro cornetas de madera de Allemania, cubiertas de cuero negro, las dos grandes con dos guarniciones de laton, y las dos menores sin cua (?), en una caxa cubierta de cuero negro, forradas en papel blanco y colorado. Tasados en dos ducados, con su caja : nº 22.

Otros siete cornetas de madera de Alemania, cubiertas de cuero negro, en una caxa cubierta de cuero negro forrada en fisa verde lanna, tiene Juan Baupt^a de Medina. Tasadas en dos ducados : nº 23.

Seis cornetas de madera de Alemania, cubiertas de cuero negro, en una caxa cubierta de cuero negro, forrada en papel colorado, questan concertadas con los sacabuches de plata. Tasados en tres ducados ; nº 24.

Un contravajo de chirimia de madera de Allemania, en dos pedaços, en una caxa cubierta de cuero negro quebrada. Tasado en quatro ducados ; nº 25.

Dos chirimias pequeñas de madera de Alemania, en dos pieças cada una, y cada una en su caxa, cubiertas de cuero negro ambas ; nº 26.

Una dulçayna de madera de box a manera de cayado, metida en una caxa de madera cubierta de cuero negro, tiene la Juan Baupt^a de Medina. Tasada en tres ducados ; nº 27.

Ocho cornemusas de madera de Allemania guarnecidas las dos dellas de laton, cada una en su pieça, en una caxa de madera

cubierta de cuero negro, forrada en frisa colorada. Tasados en veynte ducados ; nº 28.

Una chirimia grande de madera de Alemania, guarnecida de laton, en una caxa redonda cubierta de cuero negro forrada, el tapador en bueno colorado con funda de baqueta. Tasado en dies ducados ; nº 29.

Otra chirimia de madera de Alemania, como lade la partida antes desta, ques bajon en una caja redonda cubierta de cuero negro forrado, el tapador en cuero colorado, con funda de baqueta. Tasada en dies ducados ; nº 30.

Siete flautas de madera de Alemania grandes, con una caxa cubierta de cuero negro. Tasadas en docientos reales ; nº 31.

Ocho cornamusas de madera de Alemania, de deciestos tamaños lanna, con una guarnicioncilla de plata, en una caxa cubierta de cuero negro, con funda de baqueta. Tasadas en seis ducados ; nº 32.

Cinco cornetas de madera de Alemania, grandes y pequeñas, con una caxa cubierta de cuero negro. Tasadas en seis ducados ; nº 33.

Catorce pipharos de madera de Alemania, los quatro grandes, con fundas de lienço, y los dies menores sin ellas, en una caxa cubierto de cuero negro, con maleton de cuero. Tasada en cien reales ; nº 34.

Honce pieças de viseles y guarniciones de laton de las chirimias y flautas, y pieças susodichas, en una caxa redonda cubierta de cuero negro pequeña, con cerradura barniçida de negro. Tasadas en seis ynstrumentos ; nº 35.

Un clavicordio pequeño de dos terçias de largo, y una quarta de ancho, labrado todo de taraçea sobre nogal, con capa de pinavete y teclas de marphil, y taraçea del moro de Zaragoça. Tasado en cinquenta ducados.

Tasado con no vala.

Otra caxa pequeña, con un visil de laton para chirimia, va con la chirimia.

Dos laudes en sus caxas cubiertas de cuero negro, nºs 37 y 38.

Tasado el nº 37, en dies y seis reales, y el nº 38, en veynte y quatro reales.

Un cofre grande barreado de hierro pintado, por dentro diazul, con siete bihuelas de arco grandes, dentro con sus arquillos, estas viguelas servian de enseñar los niños cantorcillos, en lo qual se rompieron. Tasaronse como estan, con el cofre, en veynte y quatro ducados; nº 39.

Un cofre barreado, forrado por dentro en frisa nera, y dentro del cinco bihuelas de arco cada una muy grande, y las quatro pequeñas de madera de Alemania, en fueron de la Reyna Maria. Tasados en çien ducados, con su cofre; nº 40.

Un clavicordio grande con las teclas de madera, las pequeñas sambladas de marphil, que tiene baras y dos terçias de largo, cubierto de cuero negro, con cerradura y llave. Tasado en docientos reales; nº 41.

Otro clavicordio de madera de Alemania, en triangulo, las teclas barniçadas en su caxa cubierta de cuero negro. Tasado en treinta ducados; nº 42.

Tdo en quatrocientos reales, no vala, entre renglones, treynta ducados, vala rubricado.

Otro clavicordio a manera de media luna con teclas de madera de Alemania, en su caxa, en tiene bara y cinco sesmas de largo; nº 43.

Un clavicordio pequeño de huarco, con su caxa de madera blanca, en fue de la Reyna Maesta, en el Pardo; nº 44.

Un fagote contralto, metido en su caxa; nº 45.

Mas un sacabuche de laton, con su maletoncillo de cuero, hecho pedaços; nº 46, no es de valor.

Una caxa grande de Allemania, con su tapador, en que ay dos flautas grandes, tres pequeñas y dos pipharos, y otros tres pipharos, que por toda son las dichas dies piezas; nº 47. Tasado en cien reales.

Mas otros tres pipharos, unos mayores que otros; nº 48, con la caja.

Mas dos tudelas, todo dentro de la dicha caxa, el tapador guarnecido de laton sin llave; nº 49, con la caja.

Otra flauta de madera de box, metida en una caxa negra cuadrada, forrada en paño colorado, y la flauta metida en una funda de anjeo, la caxa concerradura y goznes de laton ; nº 50. Tasada en treynta reales.

Mas dos cornetas negras, en partida una caxa de seis ; nº 51.

Una corneta de marphil labrada, y se tomo del almoneda de Sevastian de Santogo ; nº 52. Tasada en treynta ducados.

Cuatro biolones grandes, medianos y pequeños, y ban dismimuyendo en grandor, hechos en la China, son de madera laqueada y la tapa de madera amarilla, todos con sus arquillos metidos en caxas de madera de la Yndia, laqueadas por de fuera de oro y negro, y dentro de colorado; nº 53. Tasados en cinquenta ducados.

Cinco biolones grandes de la China, laqueados de oro y negro, con las tapas de madera blanca dorada apartes (1) con porteçuelas sueltas y arquellos, laqueados de colorado ; nº 54. Tasados en cinquenta ducados.

Un rabelico de madera laqueado de colorado y oro, y la tapa de madera blanca dorada sin cuerdas ni porteçuelas, es hecho en la China ; nº 55. Tasado en seis ducados, esta con las de arriva ; nº 55.

Un clavicordio de madera blanca de dos varas de largo quadrado, cuvierto de cuero negro y en el tapador un lienço de paisajes roto ; nº 56. Tasado en quinçe ducados.

Un clavicordio y llaviorgano grande, todo junto con muchas diferencias de musica, y se tañe con manos y pies, que presento a Su Magd el sr don Juº de Austria ; nº 56. Tasado en cien ducados.

Una arca de madera pintada por de fuera de berde y por dentro colorada (2), con seis bihuelas de arco, la trasera y lados de hevano, y las tapas de madera de Alemania, con sus arquillos y cuerdas ; nº 57. Tasados en treynta ducados.

Un clavicordio y llavihorgano, todo junto en una pieça, con sus fuelles. Tasado en sesenta ducados ; nº 58.

(1) En marge : « Sin arquillos y algunas pontezuelas. »
(2) En marge : « Sin arquillos. »

Cinco vihuelas de arco de madera blanca, con unos quadros samblados de taraçea de mano de Dominico, en tres caxas; nº 59. Tasados en veynte y cinco ducados.

Una tiorvia, con dos cabeças de hechura de laud, barniçada por el embes, con listas de marfil, en su caxa; nº 60. Tasado en treicientos reales. Esta en su caxa cuvierta de cuero negro.

Otra teorvia de dos cabeças, con dos puentes, la tapa de madera blanca, el embes (?) de colorado de caña de Yndias listada de marphil y ebano, hecha en Padua, es de trece ordenes en su caxa de madera cuvierta de cuero colorado; nº 61. Tasado en treynta y seis ducados.

Un laud, la tapa de pinavete, y el braço de caoba, y la cabeça mas derecha y los ordinarios, con la barriga de caña de la Yndia barnisada, listada de madera blanca en su caja de madera cuvierta de cuero negro; nº 62. Tasado en veynte ducados.

Otro laud, como el dicho, un poco menor de ocho ordenes, la cabeça de ebano listado de marfil, en caxa de madera cuvierta de cuero negro; nº 63. Tasado en veynte ducados.

Otro laud de dies ordenes, la tapa de pinavete y la barriga de cipres, con perfiles de ebano y de marphil, y la cabeça de ebano, cuvierta la caja de cuero negro; nº 64. Tasado en veynte y quatro ducados.

Otro laud, la tapa de pinavete y lo demas todo de marphil, con perfiles de ebano, de siete ordenes, en su caja cuvierta de cuero negro; nº 65. Tasado en sesenta ducados.

Otro laud pequeño, de siete ordenes, con la tapa de pinavete y la trasera de caña de Yndias, barnisada con cabeça de ebano, en su caja de madera cuvierta de cuero negro; nº 66. Tasado en doze ducados. Tiene dos hendeduras en las costillas.

Otro laud, la tapa de pinavete y la barriga de caña de Yndias, barnisada de colorado con puntos de ebano, con dos mascaroncillos de bronze, uno junto al cuello y otro en lo bajo, para prendesle en su caja cuvierta de cuero negro que esta maltratado; nº 67. Tasado en cien reales.

Otro laud, ta tapa de pinavete y las costillas de caña de Yndias, con cabeça y braço de ebano barniçada de colorado, en su caja

cuvierta de cuero negro ; n$_o$ 68. Tasado en diez y seis ducados.

Tasado y seis no vala rubricado.

Otro laud, la tapa de pinavete y las costillas de caña de Yndias, de siete ordenes, el braço y cabeça cuvierto de ebano, con algunas hendeduras en las costillas, y maltratado la cabeça, en su caja cuvierta de cuero negro ; n° 69. Tasado en ocho ducados.

Otro laud chiquito como el dicho, roto y muy maltratado, sin caja ; n° 70. Tasado en ocho reales.

Una bandurria de quatro ordenes, la tapa de enebro y la barriga de una concha natural de tortuga, en su caja cuvierta de cuero negro, forrada en tafetan carmesi ; n° 71. Tasada en seis ducados.

Otra bandurrilla de quatro ordenes, de box, con un rostro de muger, por remate, en su caja cuvierto de cuero negro, forrada en tafetan carmesi ; n° 72. Tasada en veynte y cinco reales. Concuerda con el original. Xpòval Ferroche, rubricado.

En la villa de Madrid, a catorze dias del mes de mayo de mil y seiscientos y dos años, por ante mi el dicho Xpòval Ferroche, s$_o$ del dicho ymbentario y apreçio, y en presencia de Antonio Voto, guardajoyas de Su Mg^d, se tasaron los instrumentos de musica, contenidos en este genero, por Joan de Rojas Carrion, violero, y Alon-o de Morales, corneta de la capilla de Su Mag^d, y Josepe Deysasi, organista, para los organos y clavicordios, los quales juraron en forma la dicha tasacion, y lo firmaron de sus nombres, de que doy fee. Joan de Rojas Caryon, Alonso de Morales, Josepe Deysasi. Ante my, Xpòval Ferroche, rubricado.

En la ciudad de Valladolid, a doze dias del mes de mayo de mill seiscientos y tres años. ante mi, el dicho Xpòval Ferroche, parecio, Antonio Voto, guardajoyas del Rey nuestro señor, el qual dixo que a su cargo son y estan las cosas contenidas en este genero ynstrumentos de musica, que estan ymbentariadas y scritas en sesenta y seis partidas, y juro a Dios y Santa Cruz, en forma de derecho, que no tiene ni cave de otra cossa de este

genero mas de las suso dichas, y que sien algun tiempo lo supiere esta presto de lo dezir y manifestar, para que se ymbentan en y apreçienlo qual todos dixo juramento, y lo firmo de su nombre. Antonio Voto. Ante my, Xpôval Ferroche, rubricado.

En la villa de Madrid, en el dicho dia, mes y ano dichos, ante mi, el dicho Xpôval Ferroche, parecio, el dicho Hernando Despejo, y dijo y confeso aver h^dio del dicho don Pedro de Soto y Boto, las cosas contenidas en este genero ynstrumentos de musica, que ban rubricadas de su rubrica, y de la de mi, el dicho Xpôval Ferroche, segun y como en cada partida y en las glosas de las dichas rubricas se contieneys, se obligo a tener lo a su cargo y dar quenta dello, a quien se la pueda y deba pedir, y lo dijo y otorgo ansi, segun y como mas en forma queda dicho en genero reliquias, que sel primero deste cargo y lo firmo de su nombr·, siendo testigos los dichos e yo, el dicho Xpôval Ferroche, do y fe que el entrego y reçibo de las dichas cosas, seyco en mi presencia y de los dichos testigos. Testado retratos de pinzel al olio novala, rubricado. Hernando Despejo. Ante my, Xpôval Ferroche.

Philippe II a pu conserver quelques uns de ces instruments, à titre de souvenirs de famille. Ils méritaient certes cet honneur, par l'intérêt qui s'attachait à leur fabrication exceptionnelle. La plupart toutefois auraient été employés, de son temps, par des virtuoses spéciaux à sa solde, espagnols, néerlandais ou italiens. Le monarque a même vu le moment où l'organophilie allait entrer dans une phase décisive, et quitter résolûment la réunion exclusive des congénères, pour se fondre dans un ensemble disparate en apparence, harmonieux au fond, d'où est sorti l'orchestre moderne. L'exemple partit des cours souveraines, où d'ordinaire fonctionnaient les artistes les plus réputés et les plus enclins à se lancer dans la voie des perfectionnements et des innovations. L'émulation aidant, c'est à qui eût trouvé, dans une soirée concertante réunissant un aréopage de haute distinc-

tion, la combinaison instrumentale la plus hardie et la plus imprévue.

Directement, il n'est guère possible d'être renseigné, au sujet des concerts au palais de Madrid, nous entendons les groupes instrumentaux qui y vibraient, en s'entremêlant parfois, de façon à former un petit orchestre. Les concerts de ce genre à Ferrare et à Munich, vers la fin du XVIe et au début du XVIIe siècles, peuvent, au besoin, nous éclairer à cet égard. Les récits, pour ces derniers, ne manquent pas. A-t-on déjà utilisé une pièce extrêmement curieuse, qui nous fait assister *de visu* à l'une de ces interprétations d'ensemble faites par des *cammer-musici* officiels, vers 1589, et qui eurent une si grande influence sur les transformations ultérieures de l'harmonie et de l'instrumentation ? C'est le frontispice du fameux *Patrocinium musices* munichois, dont la description incidentelle a été faite par nous ([1]).

Nous détachons cette pièce utile d'une foule d'autres, également placées en tête de recueils musicaux allemands de la fin du XVIe siècle, pour être la plus complète, à notre avis, car le concert extrêmement curieux que l'on voit figurer, à la fin du deuxième volume manuscrit des merveilleux *Psaumes de la pénitence*, de Roland de Lassus, ne saurait malheureusement être reproduit par la photographie, et le recours à d'autres procédés de transmission eût été inefficace, quant à la réalisation complète de cet intéressant tableau musical.

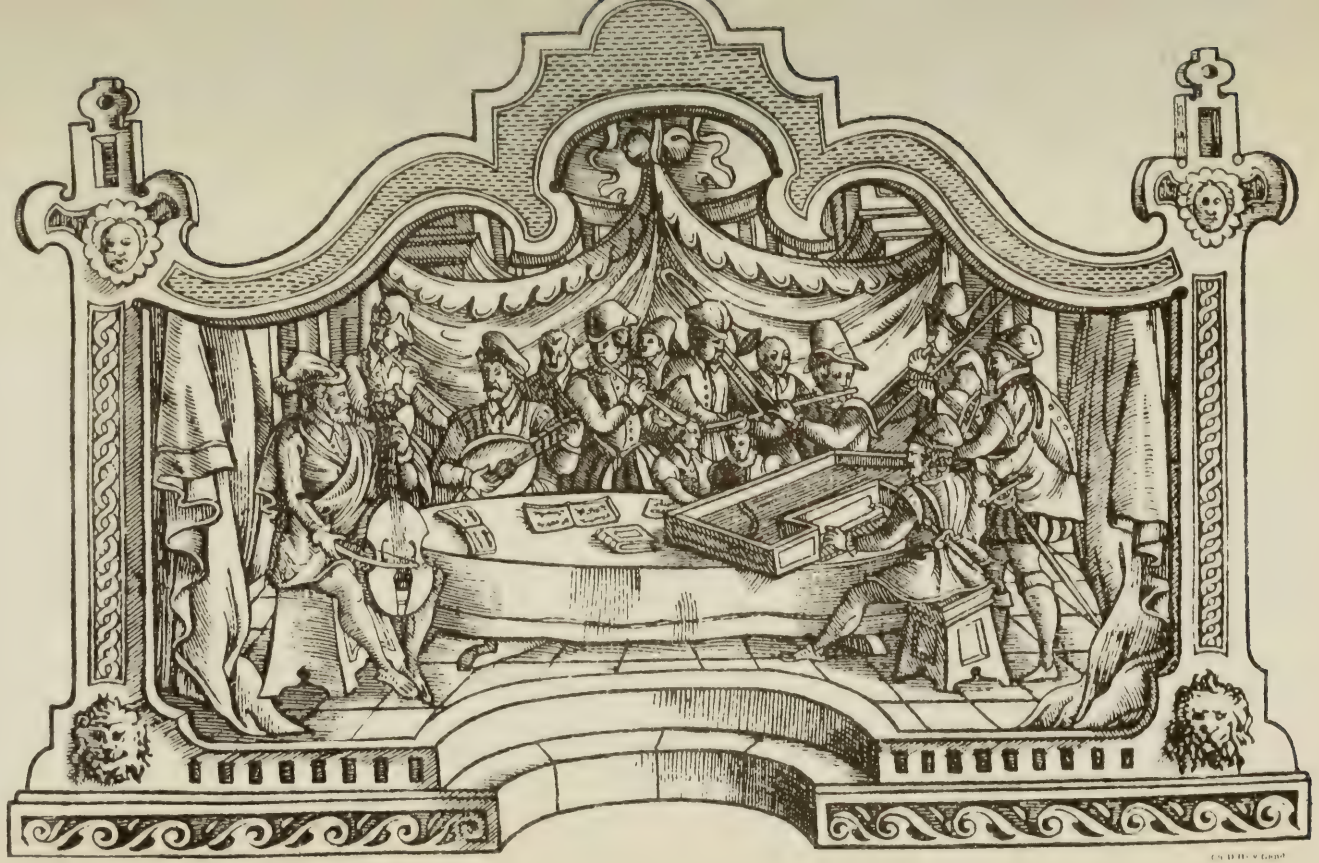
Le clavecin, ou son prétendu diminutif l'épinette, l'instrument *princeps*, semble dominer et guider les virtuoses. Il est placé, en pleine action, au bout d'une large table, autour de laquelle se tiennent, en dehors de quelques chanteurs, les ménestrels jouant des instruments que voici : viole *da*

([1]) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 173.

bracchio, viole *di gamba*, luth, cornet à bouquin (deux), flûte allemande, trombone (deux). Le frontispice, un vrai chef-d'œuvre d'ordonnance pittoresque, où se révèle cette curieuse synthèse instrumentale, est placé en regard de cette page, réduit photolithographiquement aux proportions de notre format. Ces sortes d'iconographies sont trop précieuses, à cette époque intéressante surtout, pour ne point mériter d'être vulgarisées au profit de la science.

Un deuxième inventaire s'offrira bientôt à notre attention : celui des musiques de Philippe II, lequel, étant muni généralement du nom des auteurs des compositions y mentionnées, pourra fournir l'objet d'une série de rapprochements bibliographiques fort intéressants. Pendant que nous sommes à l'Escurial, accordons quelques lignes à un grandiose instrument polyphonique, le carillon, que la Néerlande eut l'honneur de fournir au célèbre couvent, à la résidence royale d'Aranjuez, et subsidiairement au riche couvent de Mafra, situé en Portugal. Puis, n'omettons point de détacher de la liste des religieux attachés à l'Escurial, ceux des Pays-Bas qui se signalèrent, à des titres divers, dans l'art musical.

Si le carillon, devenu populaire, depuis quatre siècles, aux Pays-Bas, eut, de bonne heure, en Espagne, quelques spécimens façonnés sur les modèles fournis par nos contrées, ce ne purent être, à tout prendre, que des essais rudimentaires, auxquels les chroniqueurs ne se sont même pas donnés la peine de consacrer la moindre ligne dans leurs verbeuses annales. Il a fallu du temps, d'ailleurs, pour incruster dans les mœurs péninsulaires un aussi énorme engin sonore; car, dès que les premiers essais de l'orchestre aërien flamand s'intronisèrent sur nos beffrois communaux et prêtèrent leur bruyante harmonie à nos réjouissances populaires, les Pays-Bas étaient déjà sous la sujétion des



CONCERT INSTRUMENTAL VERS LA FIN DU XVIe SIÈCLE.

souverains d'Espagne, et, dès lors, rien ne leur eût été plus facile que de mander chez eux, comme ils le firent pour nos chantres et nos ménestrels, les spécialistes les plus fameux de cet instrument nouvellement créé. Mais, si la musique d'église était installée, de temps immémorial, chez eux, et si la musique mondaine, celle des palais et des lieux de plaisance, y avait également pris de profondes racines, autre chose était l'adoption du polyphonique carillon, demandant des édifices particuliers, et dont le mécanisme, alors fort lourd et fort compliqué, n'était pas de ceux qui s'improvisaient en quelque sorte, loin de les faire transporter en entier par voie de terre ou de mer. Il fallut, pour cela, du temps et un concours de circonstances particulières.

Deux siècles s'écoulèrent, avant que le pyramidal monument de l'Escurial, élevé au milieu des montagnes et des bruyères, pût s'approprier la géniale invention des artistes nordiques, et réclamer, pour ses tours d'une dimension peu commune, un appareil d'une sonorité exceptionnelle. Le comte de Monterey, grand amateur de musique, gouvernait alors les Pays-Bas. Désireux d'utiliser le carillon de nos contrées, pour rehausser encore, s'il était possible, les splendeurs du couvent de l'Escurial, il s'ingénia à en mettre, sans retard, le mécanisme en pratique. Au tome V^e^ de *la Musique aux Pays-Bas*, on voit que le comte de Monterey emporta en Espagne un carillon provenant d'une tourelle qui dominait la porte du palais des ducs de Brabant à Bruxelles ([1]). Nous comptions rencontrer, en Espagne, une série de lettres officielles relatives au transfert difficile et coûteux de cet orchestre aërien : les Archives de Simancas, celles du palais royal à Madrid et de l'Escurial restèrent muettes à cet égard. Aux Archives générales de Belgique,

([1]) Page 341. Le comte de Monterey régenta les Pays-Bas de 1670 à 1675.

pas davantage de lumières. Force nous fut conséquemment de nous en tenir, jusqu'à plus amples informations, au témoignage des historiens, qui, par malheur, sont se contradisent en certains points essentiels.

La tourelle qui couronnait la porte du palais ducal à Bruxelles, et dont la construction remonte à 1668, reçut, vers cette date, un carillon fondu spécialement pour cette destination, par une célébrité de l'art que nous supposons être Melchior De Haze. Or, comme on pourra le constater plus loin, les cloches du carillon hissé à l'une des tours de l'Escurial, portaient, outre les armes du roi d'Espagne, celles du gouverneur des Pays-Bas, le comte Monterey. Dès lors, l'instrument campanaire, transféré à l'Escurial, a dû être confectionné particulièrement aussi pour cet établissement. Et voilà deux orchestres aëriens en présence. Le carillon du palais de Bruxelles, « emporté » par le comte de Monterey en Espagne, aurait-il été monté à l'une des tours du palais royal d'Aranjuez, où, comme on le démontrera, un carillon flamand retentit aussi vers la même époque ?

D'abord, en 1586, une sonnerie liturgique de cloches, grandes et petites, fut établie, dans une tour de l'Escurial opposée à celle qui fut destinée à loger le célèbre « orgue » métallique. Ces cloches vinrent, rapporte-t-on, des Pays-Bas, et l'une d'elles, moindre que les autres, reçut le nom de *San Lorenzo,* patron du couvent. Les *Memorias* manuscrits de fray Juan de San Geronimo enregistrent notamment ce fait. Voici le récit :

Campanas. — En 6 de Agosto de 1586, el obispo de Rosa vendijo el nuevo templo de l'Escorial, y despues dos campanas grandes que estaban en el patio del portuo, las cuales habian sido traidas de Flandes, llamando à una de ellas San Salvador, y à otra Santa Maria, conforme à los titulos en flamenco que ellas tenian esculpidos. Al dia siguiente, el dicho obispo salió à la

torre y bendijo catorce campanas grandes, en esta manera : a la parte de Oriente cinco, la primera se llamó San Geronimo, otra pequeña que vino de Flandes con las parrillas se llamó San Lorenzo, otra San Antonio Hermitano, otra San Justo y pastor, y otra San Buenaventura. A la parte del medio dia, hay dos, Santa Agata y San Gregorio, que tañen á prima con ella. A la parte de poniente, dos, la una se llamó San Augustia, y la otra, que se llamaba San Felipe, no se consagró, porque estaba quebrada. A la parte del setentrion, hay dos, la una se llamó Santa Maria Magdalena, y la otra Santa Ana. En medio de la torre, quedan cuatro ; la mayor, con que tañen á la oracion, se llamó Santa Maria, la del reloj Santiago, la de los cuartos Santa Maria, y otra pequeña, conque se hace señal al campanero, se llamó San Lorenzo (1).

Le nombre des cloches, d'après Santos, était de cinquante-neuf, dont trente-deux formèrent harmonie comme un orgue, et purent être jouées au moyen d'un clavier :

Entre todas [campanas de las torres del Escorial], son 59, de las cuales 32 puestas en consonancia, con teclas como un organo (2).

Santos, à un autre endroit de son livre, fournit quelques détails utiles à recueillir, venant d'un annaliste contemporain :

Organo de Campanas. — En la otra torre, hay otro orden de campanas, que, en lugar de las que estaban antes, remitió á S. M. el conde de Monterrey, siendo gobenador de Flandes, que son en todas 32, puestas en consonancia, y se tocan con teclas, como los organos, haciendo musica concertada, como otros instrumentos, con que se festejan las fiestas principales. Es invencion de Alemanes y Flamencos (3).

(1) F° 187. Collection Barbieri. La capitulation de Malines et celle d'Anvers datent de 1585.

(2) *Descripcion*, etc., édition de 1681, f° 105 v°.

(3) *Id.*, etc., f° 13.

Donc : 1° le carillon, offert par le comte de Monterey au roi Charles II, remplaça une autre collection de cloches, dans la tour qui lui fut affectée, collection qui avait probablement un rôle très-effacé, même en supposant qu'un appareil à touches lui fut attribué ; en d'autres termes, ce fut sensément un essai de carillon (1) ; 2° le nouvel instrument perfectionné « concertait » avec d'autres instruments, et mêlait sa voix jubilante aux principales fêtes qui se célébraient à l'Escurial. Cette information concorde avec celle que M. Barbieri nous a transmise oralement, et qui se rapportait à la participation du carillon de l'Escurial aux « concerts de voix et d'instruments, » qui avaient lieu en cette retraite. Encore une invention néerlandaise, qui a été reprise, en ces derniers temps, avec beaucoup de succès, à Anvers, et que plusieurs siècles avaient consacrée dans nos provinces flamandes (2).

L'auteur de la *Historia de la musica española* enchérit sur ces données, en rapportant que les voix d'airain du carillon de l'Escurial, au nombre de trente-et-une seulement, d'après lui, étaient d'une excellente harmonie, et comprenaient des basses, des ténors, des contraltos et des sopranos, avec leurs « bemoles y diferencias, » c'est-à-dire adaptés à une gamme conçue dans le système moderne, à l'aide d'une série de tons naturels et accidentels. Il donne en outre le nom du fondeur, à savoir Melchior De Haze, sur lequel on a pu lire, précédemment, une biographie toute inédite (3).

(1) Antonio Rotondo, dans sa *Descripcion* déjà utilisée, parle d'un incendie effroyable, qui détruisit, en 1671, « trente-huit cloches,» p. 124. La sonnerie primitive, artistique croyons-nous, avait donc une certaine importance.

(2) Voy. *la Musique à Audenarde*, etc., p. 8, note 1re, où il s'agit d'une combinaison semblable, au XVe siècle.

(3) *Musique aux Pays-Bas*, t. V, p. 340 et suiv.

Voici comment il s'exprime :

En una de las torres del Escorial, se colocó un organo de campanas tocado por medio de teclas, que, en 1674, remitió desde Flandes al rey Carlos II, el gobernadór de aquellos payses, don Juan Domingo de Haro y Guzman, conde de Monterrey. Las campanas eran treinta y una, de lindas y bien templadas voces de bajos, tenores, contraltos y tiples, con sus bemoles y diferencias. Tenian todas ellas grabado de relieve, á un lado las armas reales, y al otro las del conde gobernador. El artifice que fundió en Flandes dichas campanas, se llamaba Melchor de Hace.

En el dia, no existe tan « curioso y sonoro » órgano, por haber sido destruido, segun se nos ha dicho, en uno de los incendios occuridos en este soberbio monumento del arte (1).

Melchior De Haze livra, paraît-il, son magnifique instrument sonore, en 1674. Déjà, en 1692, un ecclésiastique de Namur, Charles Poignard, se mit au service de la cour d'Espagne, pour « la composition des carillons, » soit qu'il ait eu à adapter des jeux variés au cylindre du carillon mécanique, soit que des dérangements fâcheux se fussent mis dans l'ensemble des combinaisons campanaires (2). Nous supposons, à une autre place de ce livre, que la foudre qui tomba, en 1677, sur la flêche de la coupole, et qui y occasionna des dégâts considérables, aura pu atteindre aussi la tour du carillon et démantibuler le jeu de cloches qui le contenait.

Divers désastres, en effet, s'acharnèrent sur le majestueux édifice (3), et finalement un incendie, le septième, allumé

(1) Mariano Soriano Fuertes, *Historia*, etc., t. II, p. 133, note 1re.

(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 9. — « Le 4 décembre 1686, a été choisi, en chapitre fait sous serment à cet effet, pour carillonneur, N. Poignard, au gage de 25 florins et deux muids de grain, à recevoir de l'hôpital. » Voilà ce qui se lit, au registre du chapitre de Nivelles, no 52, fo 25, apparemment au sujet d'un frère de Charles Poignart.

(3) La catastrophe de 1671 est particulièrement mémorable.

le 14 août 1821, et qui eut pour foyer principal la tour du carillon, détruisit de fond en comble ce vénérable orchestre. L'œuvre d'anéantissement dura huit jours. D'une partie du métal qu'on put retirer des décombres, on fondit, à ce que l'on prétend, une grosse cloche, un *fa* bourdon. Le nouveau carillon, qui fut coulé peu après, s'accommoda, paraît-il, de quelques petites cloches échappées au cataclysme.

El sétimo incendio occurió el 18 de agosto de 1821, de resultas de la exhalacion que cayó en la torre de las campanas, el cual duró ocho dias. Con este motivo quedó destruido el famoso órgano de campanas, mandado fundir en Flandes de orden de Carlos II, por el conde de Monterey, gobernador de los Paises Bajos [1].

Faisons observer ici l'expression « mandado fundir en Flandes, » qui annonce un carillon fondu spécialement pour Charles II, par l'intermédiaire de son gouverneur-général aux Pays-Bas.

Une complainte, devenue populaire, que Rotondo appelle « un Romance curioso, » a pour objet ce terrible évènement : *Relacion de lo ocurido en el monasterio del Escorial, de resultas de la exalacion que cayó en la torre del organo de campanas, el* 17 *de agosto de este año de* 1821. — Madrid, imprenta que fué de Fuentenebro, año de 1821, in-4°, de 4 p. Un passage, relatif aux cloches, porte :

Ordena que el fabordon
Se toque y diga que hay fuego,
Que lo hace bien la campana,
Por ser hija de otro incendio.
En la quenna general,
Las campanas derritieron
Las llamas del otre órgano,
Y de su metal la hicieron.

[1] Antonio Rotondo, *Descripcion*, etc., p. 125.

A l'une des tours, existe, paraît-il, le carillon fabriqué depuis, en Espagne même, et où des cloches de De Haze, échappées au désastre, peuvent avoir été entremêlées. A moins que ce ne soit à la sonnerie d'horloge, posée dans l'autre tour voisine, et munie d'une série de clochettes, nommées, chez nous, *appeaux*, lesquelles, exposées en plein air, étaient recouvertes d'une couche d'oxydation telle, qu'il nous fut impossible d'y distinguer la moindre inscription. Il nous fallut, en effet, examiner ces cloches d'une tourelle contiguë, leur accès direct étant d'une difficulté presqu'insurmontable, compliquée encore de la mauvaise volonté des guides. A peine nous fut-il permis d'apercevoir, à cette distance, le gril de saint Laurent, faisant saillie sur le milieu de chaque engin sonore, et qui caractérise tous les objets de l'établissement. La physionomie des cloches nous semble absolument moderne.

A Aranjuez, dans la résidence royale construite par Philippe II et deux de ses successeurs, et placée dans un site pittoresque d'une indicible beauté, le carillon flamand retentit également, peu après l'installation de celui de l'Escurial, pour ajouter, si possible, aux enchantements de ce domaine priviligié. Le campanologue Charles Poignard, aussi habile peut-être que son confrère en religion Wycart, s'employa, dès 1692, « à l'entière satisfaction » de Charles II, à l'arrangement du carillon de ce palais, en y faisant sans doute les réparations nécessaires, et en adaptant au mécanisme rotaire des mélodies nouvelles ([1]).

Au sujet du carillon d'Aranjuez, Mariano Soriano Fuertes glisse cette étrange information :

En el año de 1577, se puso en la torre de la capilla del real palacio de Aranjuez, el reloj con musica de campanillas, que hoy

([1]) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 9.

existe, fabricado en Toledo, por un vizcaino cuyo nombre no hemos podido averiguar. Descuidado este palacio, en tiempo de Felipe II, por llamar toda su atencion el Escorial, este reloj quedó abandonado y casi se inutilizo, hasta que Filipe III lo mando componer y arreglar, por el placer que le causaba oirlo. De este mecanismo de campanas, se tomó la idea para el organo que remitió, desde Flandes a Carlos II, el conde de Monterrey, y que fué colocado en una de las torres del monasterio de San Lorenzo en el Escorial, como se deja ya dicho (1).

Ainsi, c'est le mécanisme d'une horloge à carillon fabriquée à Tolède, en 1577, et devenue hors d'usage, qui inspira l'idée du carillon extrait de Flandre, sous Charles II, par le gouverneur des Pays-Bas, le comte de Monterey, et que l'on plaça dans une des tours du monastère de l'Escurial ! Toute réflexion nous paraît oiseuse ici.

Pendant les sept ans que le prêtre-mécanicien Charles Poignard se dévoua, avec un succès réel, à ce genre de travaux, il a dû « composer » bien des carillons, si l'on prend à la lettre le mot « ailleurs, » dont un document officiel contemporain fait usage, après avoir signalé les services de Charles Poignard à l'Escurial et à Aranjuez (2). Peut-être Valsain, résidence royale située au milieu des sapins, sur la route de Madrid à Ségovie, et que Philippe II avait pris en affection au début de son règne, et qui, réduite en cendre sous Charles II par un violent incendie, fut reconstruite par Philippe V, sur l'emplacement d'une métairie, d'où lui vient l'appellation actuelle de *la Granja* ; peut-être cette résidence magnifique, disons-nous, entendit-elle aussi les préludes bruyants d'un orchestre aërien semblable à ceux des deux autres demeures souveraines.

(1) *Historia de la musica española*, t. II, p. 231.
(2) *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 9.

On peut croire que mainte plantureuse abbaye s'en sera accommodée, comme ce fut le cas pour le riche couvent de Mafra (Estramadure), doublé, comme l'Escurial, d'un somptueux palais, et qui possède encore actuellement, dans ses deux principales tours, un carillon flamand justement estimé, dont les frais s'élevèrent, dit-on, à cinq millions de réaux. Chacun de ces orchestres à timbres campanaires, est muni d'un clavier de quatre octaves chromatiques, et d'un cylindre ou tambour à notes piquées, mû par un poids, comme le comporte le mécanisme de nos vieux carillons. L'un et l'autre jouent quatre airs, qu'il est permis de changer à volonté, grâce à un ingénieux mécanisme semblable à celui des orgues d'Allemagne, dites de Barbarie. Il y a aussi un clavier au poignet, comme en Flandre.

L'auteur de ces deux carillons, est un certain Le Vache, établi à Anvers, sur lequel il ne nous a guère été donné de rencontrer, dans les archives locales, le moindre fait. L'année de leur construction est 1730. M. Romero, de Madrid, a examiné, il y a quelques années, les instruments en question, et il les a trouvés, à ce qu'il assure, irréprochables sous le rapport de la netteté et de la justesse de la sonorité. C'est de lui que nous tenons ce premier renseignement.

D'ultérieures informations nous permettent de confirmer et d'étendre les notes concises de notre obligeant ami, et même de fournir une idée complète de l'œuvre du campanologue néerlandais. C'est d'abord une intéressante lettre de l'humble et aimable curé de Mafra, laquelle contient, outre une série de détails précis, un renseignement qui tend à glorifier non-seulement l'artiste, mais le pays d'où il est originaire ; puis, une description technique minutieuse, puisée aux Archives de l'établissement, et consciencieusement relevée sur l'instrument même.

Voici la missive du révérend Thomas Joachim d'Almeida, formulée en français, ce qui nous dispense d'en faire la version exacte :

1° Nom du facteur des deux carillons du couvent de Mafra : Nicolas Le Vache.

2° Année de leur construction : 1730.

3° Nombre de cloches : 48, pour chacun des carillons. Chaque carillon a quatre octaves, en gamme chromatique

4° Nombre de touches de pieds (pédalier) et de mains : 48, correspondant au nombre de cloches

Les instruments sont mûs aussi par leurs cylindres respectifs, de 50 mesures à quatre, mettant en mouvement des marteaux qui frappent le dehors des cloches, et quelques unes en ont jusqu'à quatre.

Les cylindres n'admettent que quatre pièces musicales, de 50 mesures à quatre, mais on peut les varier.

Le clavier met en mouvement les battants, jouant des deux mains le chant de la pièce musicale, et des pieds l'accompagnement.

La note la plus grave est le *sol* :

Le poids de cette cloche est de 10,000 kilogrammes.

Les cloches sont ornées de raies larges, entre des filets qui les entourent. Sur quelques unes, on voit l'image de la Vierge, sur d'autres la Croix, des versets des psaumes ou l'AVE MARIA, GRATIA PLENA, DOMINUS TECUM.

Il en est aussi qui portent l'écusson royal de Portugal. Sur toutes, on lit : NICOLAUS LE VACHE ME FECIT ANTVERPIAE, ANNO DOMINI 1730.

Nicolas Le Vache, pendant sa résidence en Portugal, a dirigé une fonderie de cloches à Lisbonne.

Cette dernière information mériterait d'être complétée, au profit de l'histoire musicale de nos contrées. Elle démontre, en somme, la supériorité d'une industrie qui comptait, en Belgique et en Hollande, des ateliers nombreux et productifs Lisbonne, où depuis plus de six siècles, on avait admiré et encouragé le génie flamand dans de multiples manifestations, put le voir à l'œuvre, au commencement du siècle dernier, dans une branche de l'art, qui, aujourd'hui encore, semble être le privilège exclusif de nos populations nordiques.

Maintenant, la parole est au savant Joaquim da Conceição Gomes, auteur d'une *Descripção minuciosa do monumento de Mafra... com uma noticia de cintra, sus edificios e arredores*, éditée à Lisbonne. On y lit, au sujet des carillons du grandiose édifice :

No segundo pavimento está o composto de sinos denominado o *carrilhão*, de quatro oitavas, formadas por quarenta e oito sinos de differentes grandezas, suspensos em vigas de madeira de 0^{m}, 33 de grossura em quadrado ; a escala é chromatica e perfeitamente afinada ; o 1° sino é *sol*, tem 10,000 kilogrammas de peso, 2^{m}, 4 de diametro e 2^{m}, 2 de altura. Os mais vão dimimendo até ao 48° em volume e peso ; o menor tem 30 kilogrammas. Os sons de todos elles são maravilhosos.

Cento e quatorze é o numero total de sinos distribuidos pelas duas torres ; os que formam o carrilhão são feridos por martellos ou por badalos de ferro ; estes por meio de arames de latão são tocadas por um teclado similhante ao um piano ; e aquelles pelo mesmo meio são movidos e tocados por cylindros pelo systema de caixa de musica : os processos são differentes, mas o effeito é igual, por isso que o sino ferido interior ou exteriormente produz o mesmo som.

Cada torre tem um teclado ; aindaque similhantes aos de piano, divergem todavia na execução. Apresentam duas ordens distinctas de teclas ; a primeira, collocada superiormente, é

tocada com as duas mãos, cuja acção corresponde à da mão direita do piano; a segunda, na parte inferior, é tocada com os pés, e corresponde à mão esquerda no mesmo instrumento.

O carrilhanor, sentado, compulsa os dois teclados; como em outro qualquer instrumento, segundo a sua construcção, podem aqui executar-se todas as musicas; é preciso porém simplifica-las, por isso que o instrumento é pesado. Os tons que mais felizmente se empregam são os de *sol*, *do*, *re*, *fa*, e seus relativos; a musica, bem como para piano, escrevese em duas claves de *sol* e *fa*, havendo notas graves, medias e agudas.

Um grande tecido de arames conduzidos por movimentos de ferro, pelo systema de alavancas de primeira especie, formam un todo complicadissimo, mas perfeitamente combinado; quarenta e oito badalos são por este meio presos a outras tantas teclas que formam o teclado, e noventa e seis martellos pela mesma fórma são levados aos cylindros.

Quatro orificios praticados na abobada dão passagem a um numero de arames igual ao dos martellos, correspondente cada um a uma tecla dos cylindros que fazem parte dos machinismos dos relogios.

Unicos n'este genero, são elles duas excellentes machinas, duas fabricas riquissimas pelo sen trabalho artistico.

Um conjunto de rodas de bronze, unidas a eixos de ferro primorosamente trabalhados e polidos, circumdados de figuras e outros bellos ornatos tamben de bronze, dois enormes cylindros do mesmo metal e um lindo teclado de aço junto d'elles, um grande pendulo, e outras muitas e variadas peças de differentes metaes, formando cinco jogos distinctos de *movimento*, *quartos*, *horas e dois cylindros para musicas*, movidos por enormes pesos de chumbo ligados a fortissimas cadeias de ferro, compõem e formam essas machinas.

Todo o machinismo é contido n'um barramento de ferro que, projectando-se horisontalmente, forma um quadrado de 4 metros por lado.

Sobre elle elevam-se dos angulos, quatro columnas octogonaes, de ferro polido, de 2m,2 de altura, com capiteis de bronze com-

positos ; do centro elevam-se pilastras de ferro de igual altura e de $0^m,12$ de largura : sobre isto assenta outro barramento de ferro ; e no espaço por elle fechado se contém a machina. Eixos de ferro oitavados de $1^m,2$ de comprimento operam simultaneamente com outras muitas peças relativas e indispensaveis a um relogio. Ha n'este machinismo rodas de bronze de $0^m,96$ de diametro, e o pendulo é uma haste de ferro de $3^m,8$ de comprimento, tendo na extremidade inferior um corpo de bronze de 22 kilogrammas de peso. As oscillações sào de 20°. Um escape de ancora muito bem construido dà a esta machina uma bella apparencia.

Os cylindros do carrilhào sào dois corpos de bronze de $1^m,8$ de diametro, e o eixo mede $2^m,4$; o systema d'estes cylindros è o de uma caixa de musica. Por um methodo adaptado a elles podem ali collocar-se todas as musicas que nào excederem a quatro oitavas, contando de *sol* no 3° espaço abaixo das linhas naturaes. Bem como para o teclado escrevem-se para aqui as musicas em duas claves ; é preciso, todavia, apropria-las aos cylindros, nào só na força, ma na extensào.

Por meio de desarmes proprios em contacto com o relogio, tocam elles a todos os quartos e horas. Cada cylindro tem dois registos, e toca quatro differentes peças de musica de cincoenta compassos quaternarios cada uma ; junto aos cylindros está o teclado, o mais extenso tem noventa e seis teclas ; da extremidade de cada uma parte um arame de latào, que, depois de passar por alguns jogos de alavancas, vae prender nos martellos juntos dos sinos. Elixos de ferro polidos de $2^m,4$ de comprimento, rodas e bellos oranatos de bronze, entre os quaes sào muito notaveis as caixas dos teclados apoidas sobre cariatides do mesmo metal, completam estos importantes objectos.

Dois pesos de 800 kilogrammas cada um sào os motores dos dois cylindros ; os dos jogos de movimento, quartos e horas sào menores ; por meio de rodas de balanço, movidas por manivellas, ligadas a eixos de differentes rodagens, se montan os pesos motores, cujas cordas enrolam nos respectivos cylindros.

Ois dois machinismos sào iguaes, e só divergem em dar as

horas. Emquanto que o da torre do sul dà doze horas segundo o uso commum, o da torre do norte só dá seis pelo systema romano, de fórma que, tanto ao meio dia como á meia noite, o respectivo sino só produz seis sons.

Quanto ao preço d'estas maravilhosas fabricas, diz-se que custarem 2 milhões de cruzados (800,000,000 réis) nas officinas de Antuerpia, na Belgica. Os machinistas foram Nicolau Le Vache e Guilherme Withlockx.

Corre por tradição que, tendo D. João V encommendado um carrilhão com as dimensões que desejava, lhe responderam que era uma obra importante, e não custava menos de 400,000,000 réis; reflexão esta que, offendendo o amor proprio do nosso monarcha, o levou a responder : *Não julguei que era tão barato; quero dois* (1).

Postoque essa quantia seja enorme, são elles todavia duas peças importantissimas, e têem mesmo muito valor intrinseco : 217,000 kilogrammas de metal em cada torre não deixam de merecer bastante ; e se o edificio é digno de taes machinas, as machinas são igualmente dignas do edificio (2).

Nous traduirons, le plus clairement possible, cette longue description technique :

Au deuxième étage, se trouve un appareil de cloches appelé *carillon*. Il est formé de quarante-huit cloches de

(1) « Alguns vultos respeitaveis têem contestado, tanto a resposta do rei, como o preço da obra ; eu só refiro a tradição, nem estou longe de acreditar. É bem conhecido o genio de D. João V, e quem tiver observado com verdadeira attenção as machinas e seus accessorios, quem conhece os preços dos metaes, e o valor da mão de obra, a profusão e acabamento dos muitos ornatos, crê mais facilmente que o custo de cada carrilhão fosse de 400 contos, do que de 240 contos, como eu já li. Tambem se disse que os sinos foram fundidos em Paris ; ora elles proprios o negam, porque da fundição ficaram-lhes impressas as seguintes inscripções : GUILHELMUS WITHLOCKX ME FECIT ANTVERPIAE, ANNO 1730 — ou NICOLAUS LE VACHE, LEODIENSIS, ME FECIT ANNO 1730. »

(2) Page 20 à 23.

diverses grandeurs, suspendues à des poutres en bois de la dimension de 0,33 mètres carrés. L'échelle est chromatique et parfaitement accordée : le 1er timbre est *sol*, pèse 10,000 kilogrammes, a 2m4 de diamètre et 2m2 de hauteur. Les autres vont en diminuant jusqu'à 48°, en volume et en poids ; le moindre comporte 30 kilogrammes. Leur sonorité est merveilleuse.

Le total des cloches contenues dans les deux tours, est cent quatorze. Celles qui composent le carillon, sont mises en branle par des marteaux ou des battants de fer. Elles reçoivent leur impulsion, au moyen d'un clavier, ressemblant à celui du piano, et de fils de laiton qui y correspondent. De même, elles sont mues et touchées, à l'aide de cylindres formant un système de caisse de musique. Le procédé est différent, mais l'effet est le même, parce que, frappées intérieurement ou extérieurement, le son produit est identique.

Chaque tour a un clavier. Quoique semblables à ceux du piano, ces claviers en diffèrent toutefois pour l'exécution. Ils offrent deux dispositions particulières de touches. Le premier clavier, placé en haut, est joué par les deux mains, et répond ainsi à l'action de la main droite au piano ; le second, placé en bas, est mû par les pieds, et manœuvre comme la main droite, au même instrument.

Le carillonneur, assis, frappe les deux claviers. Grâce à cette disposition, on peut y exécuter toutes sortes de musique, comme sur n'importe quel autre instrument. Il est nécessaire toutefois de simplifier les morceaux, vu la lourdeur de l'instrument. Les tons les plus favorables à employer sont ceux de *sol*, *do*, *ré*, *fa*, et ses corrélatifs. La musique, comme pour le piano, s'écrit avec les deux clefs de *sol* et *fa*, comprenant les notes graves, moyennes et aiguës.

Un grand tissu de fils de laiton, guidés par mouvements de fer, pour le système de leviers de première espèce, forment un tout très-compliqué, mais parfaitement combiné. Quarante-huit battants sont, par ce moyen, liés à autant d'autres touches qui forment le clavier, et nonante-six marteaux pour la même forme sont menés aux cylindres.

Quatre orifices, pratiqués dans la voûte, livrent passage à un nombre de fils égal à deux marteaux, à chacun correspondant une touche, deux cylindres qui font partie, deux mécanismes, deux horloges.

Uniques en ce genre, elles constituent deux excellentes machines, deux instruments richissimes quant au travail artistique.

Un assemblage de roues de bronze, jointes à des axes de fer élégamment ouvrés et polis, entourés de figures et autres beaux ornements également en bronze, deux énormes cylindres du même métal et un joli clavier d'acier s'y reliant, un grand balancier et autres pièces nombreuses et variées de différents métaux, formant cinq jeux distincts de *mouvement*, *quarts*, *heures et deux cylindres pour les musiques*, mûs par d'énormes poids de plomb liés à de très-fortes chaînes de fer, composent et forment ces machines.

Tout le mécanisme est contenu par un barrage de fer, qui, se projetant horizontalement, constitue un carré de quatre mètres de côté.

Là-dessus s'élèvent deux angles, quatre colonnes octogones de fer poli, de $2^{m}2$ de hauteur, avec chapiteaux de bronze composites. Au centre se dressent des pilastres de fer d'une même hauteur et d'une largeur de $0^{m}12$. Au dessus d'elle repose un autre barrage de fer, et, dans l'espace clos pour elle, se tient la machine. Des axes de fer octogones, de $1^{m}2$ de long, opèrent simultanément avec

d'autres nombreuses pièces, relatives et indispensables à une horloge. Il y a, dans ce mécanisme, des roues de bronze de $0^{m}96$ de diamètre, et le balancier est une tige de fer de $3^{m}8$ de long, offrant, à son extrémité extérieure, un corps de bronze pesant 22 kilogrammes. Les oscillations sont de 20°. Un levier d'ancre, fort bien construit, donne à cette machine une belle apparence.

Les cylindres du carillon sont deux corps de bronze de $1^{m}8$ de diamètre, et l'axe mesure $2^{m}4$; le système de ces cylindres consiste en une caisse de musique. Par une méthode spéciale, on peut y adapter toutes les musiques qui ne dépassent point quatre octaves, en partant du *sol*, 3e espace, au bas des lignes naturelles. Absolument comme pour le clavier, on écrit, à son usage, les musiques avec deux clefs ; il est nécessaire toutefois de les approprier aux cylindres, non pour la force, mais pour l'étendue.

Au moyen d'un démontage spécial, en contact avec l'horloge, elles jouent à toutes les heures et à tous les quarts d'heure. Chaque cylindre touche deux registres et joue quatre pièces de musique différentes, chacune de cinquante mesures quaternaires ; joint aux cylindres, le clavier reste ; le plus étendu compte nonante-six touches ; de l'extrémité de chaque partie, un fil de laiton, qui, après son passage par quelques jeux de leviers, va prendre les marteaux unis à deux cloches. Des axes de fer poli, de $2^{m}4$ de pesanteur, des roues et beaux ornements de bronze, entre lesquels les caisses sont extrêmement remarquables, deux claviers soutenus par des cariatides du même métal, complètent ces importants objets.

Deux poids, de 800 kilogrammes chacun, sont les moteurs des deux cylindres ; les deux jeux de mouvement, quarts et heures, sont moindres ; au moyen de roues de balancement, mues par des manivelles liées à des axes de différents

rouages, se montent les poids moteurs, dont les cordes roulent dans les cylindres respectifs.

Les deux mécanismes sont égaux, et se divergent en donnant les heures. Pendant que celui de la tour du sud sonne douze heures, selon l'usage habituel, celui de la tour du nord en sonne six, pour le système romain, de façon que, à midi comme à minuit, chaque cloche produit à part six sons.

Pour le prix de ces merveilleux engins, on dit qu'ils ont coûté deux millions de cruzades (800,000,000 réis), dans les ateliers d'Anvers, en Belgique. Leurs constructeurs furent Nicolas Le Vache et Guillaume Witlockx.

Une tradition veut que Jean V, ayant commandé un carillon, avec les dimensions qu'il désirait, on lui répondit que c'était un ouvrage considérable, et qui ne coûtait pas moins de 400,000,000 réis ; à cette observation, qui offensait l'amour-propre de notre monarque, il se prit à répondre : « Je ne croyais pas que ce fût à si bon marché. Vous m'en ferez deux [1]. »

Supposé que cette somme soit énorme, voilà toutefois deux pièces très-considérables, et comportant une forte

[1] « D'aucuns prétendent contester cela, tant pour la réponse du roi, que pour le prix de l'œuvre. Je m'en réfère seulement à la tradition, qui est beaucoup accréditée. L'intelligence de Jean V est d'ailleurs connue, et celui qui a observé, avec une véritable attention, ces machines et ses accessoires, celui qui connaît les prix des métaux et la valeur de la main-d'œuvre, la profusion et le fini de beaucoup d'ornements, croira plus facilement que le coût de chaque carillon est de 400 millions que de 240, comme je l'ai déjà dit. On veut aussi que les cloches furent fondues à Paris ; or, elles-mêmes démentent cela, parce que la fonte fait ressortir en saillie les inscriptions suivantes : GUILHELMUS WITHLOCKX ME FECIT ANTVERPIAE, ANNO 1730 — ou NICOLAUS LE VACHE, LEODIENSIS, ME FECIT ANNO 1730. » — Cette note appartient à la description que traduisons. Il y a un moyen fort simple de connaître le chiffre exact du coût des deux carillons de Mafra ; c'est de consulter les Archives de la maison royale à Lisbonne.

valeur intrinsèque. 217,000 kilogrammes de métal, dans chaque tour, ne laissent pas de valoir assez ; et si l'édifice est digne de pareilles machines, les machines sont également dignes d'un tel édifice... Jusqu'ici, la version du texte de Joachim da Conceiçao Gomes.

Donc, le carillon néerlandais, une fois implanté en Espagne et en Portugal, y a germé et fleuri à l'égal de toutes les autres importations musicales et musicologiques issues de nos contrées. Il y aura lieu ultérieurement de rechercher tous les éléments y relatifs, pour les grouper et leur donner la forme d'une attrayante monographie. On comprend que le temps et l'occasion nous aient fait défaut, pour parcourir les archives de centaines d'institutions où le carillon flamand aurait pu s'acclimater. Aux ouvrages spéciaux, il ne fallait guère songer, nous le certifions, car même, en ce qui concerne l'historique de l'orgue sur le sol ibérique, aucune description d'église ou de monastère n'a pu nous être exhibée, soit aux dépôts bibliographiques de Madrid, soit à ceux d'autres grands centres populeux.

Pour revenir à l'Escurial, signalons-y certains néerlandais, qui, à des titres divers, ont laissé des traces marquantes de leur talent musical.

En premier lieu, s'offre Charles Desponcheaulx, en religion fray Carlos de Lille, lequel fut natif de cette ancienne capitale de la Flandre, où il fut organiste de l'église de Saint-Pierre, en même temps qu'intendant d'une dame de condition. Il avait pour parents Claude Desponcheaulx et Isabelle Blouque. Les « informaciones, » faites en 1587, à Madrid, pour son admission solennelle aux vœux de religion, ont révélé les faits suivants : 1° Jean Bauvert, chapelain-chantre de la chapelle royale de Madrid, âgé de 37 ans, a connu, pendant treize ans, le futur profès ainsi que son père et sa mère ; 2° François Simon, âgé de

55 ans, pensionnaire de Philippe II, a connu, durant 15 ou 16 ans, le dit récipiendaire, qui était organiste et joueur d'instruments à cordes, *tañedor*, et qui fut admis à la chapelle royale, grâce à lui ; 3° Claude Lepetro, âgé de 28 ans, chapelain-chantre de la chapelle royale, a connu, depuis 20 ans, les parents de « fray » Charles, lesquels ont donné à leur fils tout ce qui était nécessaire pour son instruction, tant dans l'art musical que dans d'autres offices honnêtes ; 4° Adrien Ahnobbout (?) Van Os, âgé de 26 ans, a vécu dans la demeure de Jules Junta, Florentin, à Madrid, et a su que le père de « fray » Charles l'emmenait à l'église, pour lui apprendre à jouer de l'orgue, et à l'école, pour y faire son instruction littéraire.

Cette enquête, faite devant un écrivain public, obtint l'approbation du prieur de l'Escurial, le 16 avril 1587. Le nouveau profès reçut le n° 70, sous lequel devait s'abriter désormais le « fray » Carlos de Lille.

Lille (Fray *Carlos* de) organista. — Nació en Lille (estados de Flandes), y llamose en el siglo Carlos Desponcheaulx. Sus padres eran tambien de Lille, Claudio Desponcheaulx y Isabel Blouque. Claudio fué organista en la iglesia de San Pedro de Lille, y receptor y mayordomo de una dama principal.

De las informaciones hechas en Madrid, ante el escribano Alonso Hurtado, en 8 y 9 de abril de 1587, para la profesion de fray Carlos, resultan datos muy curiosos. El primer testigo fué Juan Bauvert, capellan cantor de la capilla real de Madrid, de edad de 37 años, el cual dice conocer hace trece años al interesado y á sus padres. El 2° testigo, Francisco Simon, de edad de 55 años, pensionario (*sic*) del Rey, declara que los conoce hace 15 ó 16 años, y que Claudio era organista y tañedor, y que fue recibido, para la dicha capilla real, por este testigo. El 3°, Claudio Lepetro, de 28 años, capellan cantor de la misma capilla real, declara que conoce á los padres hace 20 años, y que ha visto que

criaban à fray Carlos, « dandole de comer y vestir, y alimentandole en estudios y en musica y en otros oficios virtuosos. » El 4°, Adrian Ahnobbout Van Os, de 26 años, que vivia en casa de Julio Junta, florentin, en la calle de San Luis de Madrid, dice de nuestro Carlos, que « su padre le traia consigno en la iglesia ensenandole el oficio de organista, y enviandole à la escuela à leer. »

Estas informaciones fueron aprobadas por el prior y disputados del Escorial, en 16 de Abvril de 1587, y el expediente que las contiene lleva el numero 70, que parece ser el ordinal correspondiente a fray Carlos de Lille, como profeso del Escorial (1).

A ces renseignements viennent se joindre certaines particularités puisées à une autre source.

Claude Desponcheaulx est issu d'une famille honnête qui était au service de Philippe II. S'étant mis aux gages du marquis de Roubaix, il le suivit dans sa résidence d'Amuerez en 1584. Ce fut la mère de ce seigneur qui le tint sur les fonds baptismaux... Desponcheaulx prit l'habit, le 17 avril 1586, et rendit de signalés services à la communauté, en touchant, avec une habilité suprême, les orgues. Ses mains étaient si parfaitement exercées, qu'elles semblaient, aux gens de cette église, comme faites pour l'art qu'il exerçait, le seul, du reste, dont il fût chargé, dans sa retraite.

Il habita ensuite plusieurs maisons du même ordre, pour regagner enfin celle où il reçut la vestiture, et où, miné par une fièvre lente, il expira le 13 mai 1631. Il fut enterré dans le caveau n° 40 du cloître de Saint-Laurent. Ce caveau, d'après la *Planta de los claustros donde estan los sepulturas*, était situé dans le carré des tombeaux qui entourent le réfectoire du couvent, et renfermait seize religieux. C'est, en définitive, le seul moine néerlandais

(1) Archives de l'Escurial, *Informaciones*, etc. Collection Barbieri.

qui ait été admis à l'Escurial, où, à l'exception peut-être de deux ou trois Irlandais, tout le personnel *sacerdotal* était espagnol.

[Sepultura] 40, nº 4 [año 1631]. — Esta en la misma sepultura enterrado el cuerpo del padre fray Carlos de Lile, sacerdote, natural del lugar que dice su sobrenombre en Flandes. Hijo de padres horrados, cuios deudos tienen oy dia officios muy honrosos en servicio de Su Magestad, el sirvio al marques de Rouaix, en el sitio de Amuerez, año de 84, y su madre de aquel gran señor le saco de pila della tuno aqui cartas siendo a un religioso, por las quales se echa de ver la estimacion que nuestro fundador hacia de los hijos desta su casa, y que no perdian por ser de aquella tierra. Tomo el habito a 17 de Abvril 1586, y el año siguiente profeso. Su havilidad mayor, con que sirvio a su comunidad, fue tocar los organos. Tenia lindas manos, y estos de esta iglesia parecian que se avian echo para el; y assi no tuvo otros officios fuera del choro. Vivio en otras muchas casas de la orden, mas finalmente vino a morir donde primero se avia vestido la mortaja. Fuele poco a poco acavando una calenturilla lenta, dandole arto lugar para prevenir su transito, que fue a 13 de mayo de 1631, à las seis de la tarde, reçividos con devoçion todos los sacramentos (1).

Le « fray » néerlandais dont la notice va suivre, appartient, comme celui de la même nation qui sera biographié après, à la catégorie des profès laïcs de la communauté. Avant d'y être admis, le « lego » devait faire preuve de capacité, sous le rapport du latin et du chant. Il remplit l'office de carillonneur, où il se montra habile. On peut voir, dans la cellule qu'il occupa, divers travaux de ses mains, — des trophées de fleurs et de fruits artificiels — qui

(1) *Libro y memorial de los Religiosos hizos profeses de este monasterio de S. Laurencio el real*, M. S. in-fº, t. II, p. 46. Collection Barbieri.

attestent, une fois de plus, comme l'observe l'annaliste, la fécondité du génie flamand. Il mourut le 17 janvier 1608.

Sepultura 42, n° 3, año 1608. — En esta misma sepultura esta enterrado fr. Andrez de San Lorenzo, hermano lego professo desta casa. Tomo el habito en ella 1° de março de 1575. Era de nacion flamenco, hijo de criados del Rey nuestro señor. Fue frayle observante, y de los de su estado muy exemplar ; muy pobre, no se sabe que tubiese blanca en el deposito, y despues que tomo el habito, no salio mas que a la granja ni pidio a los prelados mas salidas, y aunque tubo ocasion de acudir a necesidades de sus deudos ; se retiro a su celda y torres, que casi toda su vida vivio en ella, siendo perpetuo reloxero y campanero, y en las ultimas años, con tener ya mas de sesenta, deprendio algunos sonecillos, y los tañia con los campanillas a que tenia particular aficion, y permanecio en este exercicio incansablemente. Fue muy deboto de ayadar a missa, y toda su vida fue muy ygual, con una sencilles notable, juntamente con agudeza en algunas cosas. Hazia muchas de mano, y tenia en este el ingenio muy de Flamenco, como se vee en la celda que dexo, que durara muchos años. Murio en el de Christo nuestro Señor de 1608, dia de S. Anton, a las 8 del dia, de dolor de costado, aviendo recevido todos los sacramentos, y conosciendo que se moria (1).

On vante encore le talent de carillonneur du même « fray, » dans un autre registre, en ces termes :

Año de 1575. — Fr. Andres de S. Lorenzo, de nacion flamenco ; en 1° de marzo. Era muy curioso para hacer flores y ramilletes, aficionose a tañer el organo de campañas, en que se hizo diestro, y en la misma torre tenia su habitacion. Murio en 17 de Henero de 1608 (2).

(1) Même *Memorial*, etc., f° 56.

(2) *Familia religiosa de el real monasterio de S. Lorenzo, distribuida por sus classes, escrita por Francisco de Paula Rodriguez, bajonista en dicho real monasterio, año de* 1756. Collection Barbieri.

Maintenant, s'offre un chantre du séminaire et prieur laïc de l'Escurial, appelé en religion « fray Luis de San Pablo, » et patronymiquement Louis Offerall. Né à Laeken, près de Bruxelles, il y fut baptisé, le jour de Sainte Cécile, c'est-à-dire le 22 novembre 1665. Ses parents légitimes étaient don Connaldo Offerall et doña Maria O'Donnelli, comtes de Ferlequin, terre dépendant de la comté de Longford en Irlande. Il eut pour parrains don Bernardino de Salinas et doña Isabel, comtesse de Salazar.

Don Connaldo Offerall, originaire de Ferlequin, avait combattu, pendant plusieurs années, pour la cause de l'Espagne, en Néerlande, où il fut nommé gouverneur du fort de Saint-Gilles (1) et maître de camp. Son épouse était native de Laeken.

Lorsque don Louis Offerall se décida à prendre l'habit au monastère de l'Escurial, des informations furent prises, quant à la « pureté de sang de sa famille (2) » et à sa généalogie. En conséquence, d'après une coutume établie, cinq personnages de sa famille ou de son pays déposèrent en sa faveur, les 1er et 5 décembre 1679. On peut en voir les noms et qualités dans l'extrait ci-dessous. L'approbation de leur déclaration se fit le 28 décembre suivant, jour où eut lieu la prise d'habit de don Louis Offerall. Environ sept ans après, à savoir le 6 février 1688, le novice de l'Escurial devint profès, après avoir été l'objet d'une nouvelle enquête, sanctionnée, comme la première, par le vicaire de l'institution et les députés nommés à cet effet.

San Pablo (Fray *Luis* de), cantor del seminario y luego prior. Naçio en la quita de Laeken (cerca de Bruselas), siendo bauti-

(1) Le fort espagnol de Saint-Gilles, près Bruxelles, démoli en 1785.

(2) A l'effet de savoir s'il n'y avait point eu alliance avec des Juifs, des Maures, etc.

zado en la iglesia parroquial de la misma quita, el dia de Santa Cecilia, 22 de nov^e de 1665, con el nombre y apellido de Luis Offerall. Era hijo legitimo de Don Connaldo Offerall y Doña Maria O'Donnelli, condes de Ferlequin, en tierra del condado de Longford, en Irlanda. Los padrinos de bautismo de Luis fueron los illustrisimos señores Don Bernardo de Salinas y Doña Isabel, condesa de Salazar.

Don Connaldo Offerall era natural de Ferlequin y habio militado muchos años en favor de España y en los estados de Flandes, donde llegó á ser gobernador del fuerte de Sin Guilin, ó San Guilen, y maestre de campo.

Doña Maria O'Donnelli habia nacido en la dicha quita de Laeken.

Cuando nuestro Don Luis Offerall pretendió tomar el hábito en el monasterio del Escorial, se hicieron las correspondientes informaciones de limpieza de sangre y genealogia; pero no, segun costumbre, en los pueblos en que nacieron los interesados, sino en Madrid, ante el escribano Diego de Rubira (*sic*), en los dias 1° y 5° de deciembre de 1679.

Los declarantes, para esta informacion, fueron los siguientes:

1° Don Diego Offeral, natural de Longford, primo carnal del interesado, residente en Madrid (el Don Diego), al servicio del embajador de Dinamarça;

2° Don Malaquias Linçe, presbitero irlandés, residente en el colegio de San Patricio, en Madrid;

3° El lic° Don Juan Malli, presbitero irlandés del colegio de San Jorge de Alcala de Henares;

4° D. Mauricio Offerall, natural de Longford, primo segundo del interesado, teniente de caballos residente en Madrid al servicio del conde de Parades. Este informante no firmó su declaracion, porque dijo estarbaldo de la mano derecha;

y 5° El capitan Don Fernando O'Bruyn, Irlandés residente en Madrid, calle de Santa Ana, en casa de Juan Romero.

Lo extraño de la forma de estas informaciones no impedió que fuesen aprobadas por el vicario y diputados del Escorial, con

fecha 28 de deciembre de 1679, y que se diera el hábito à nuestro Don Luis.

Con fecha 6 de Febrero de 1688, se volizeron à ver estas informaciones para la profesion del pretendiente, que ay era novicio en Escorial, y fueron nuevamente aprobados por el vicario y diputados, segun consta en una nota puesta al pié de las mismas (1).

Le prieuré de « fray » Louis, très-considérable, d'après des rênseignements particuliers obtenus de M. Barbieri, prit date en 1723 ; il le conserva jusqu'en 1729 :

El priorato de fray Luis de San Pablo empezo en 1723, y concluyó en 1729, siendo muy notable.

« Fray » Louis décéda le 3 avril 1730, et fut inhumé dans le caveau portant le n° 5. Aux détails concernant sa noble origine, il convient d'ajouter la persécution terrible que ses parents avaient soufferte, lorsque les hérétiques, en Irlande, s'acharnèrent sur les catholiques, ce qui obligea les dits parents de se réfugier à la cour de Madrid, où don Connaldo Offerall mourut au service du roi Charles II :

[Sepultura 5a], n° 8. — En esta misma sepultura, esta enterrado el rmo p. fr. Luis de San Pablo, que fallecio en tres de abril de mill setecientos y treinta años, aviendo tomado nuestro santo habito en seis de febrero del año mill seiscientos y ochenta y siete. Fue Ingles, digo Irlandes de nacion, de familia muy illustre, y sus padres, huiendo de la persecucion terrible con que los herejos procuravan acabar con los catholicos en aquel reino, se retiraron a la corte de Madrid en donde el padre de nuestro rmo murio en servicio del catholicismo y piissimo Rey Carlos segundo (1).

(1) Archives de l'Escurial, *Informaciones*, etc.
(2) Id., *Memorial*, etc., t. Ier, p. 71.

Sous le nom couventuel de « Fr. Guillermo de S. Juan, » se cache un religieux néerlandais qui n'a point laissé d'autre vestige de séjour, à l'Escurial, que cette simple mention :

Fr. Guillermo de S. Juan, Flamenco, en 22 de diziembre [1590] (1).

La date 1590 concerne sa profession ou son entrée au noviciat. C'est celle que marqua un terrible ouragan qui sévit sur le monastère de l'Escurial, et qui atteignit particulièrement le campanile. Le registre d'où nous extrayons la note qui précède, donne là-dessus des renseignements fort circonstanciés.

Nous voici en présence du catalogue de la Bibliothèque musicale de Philippe II.

Cette collection, exclusivement formée d'ouvrages appartenant à la musique d'église, pourrait s'appeler le « Fonds de la chapelle souveraine d'Espagne. » Elle comporte des livres fort vieux et provenant, selon toute apparence, des chapelles bourguignonnes. Nous essayerons d'en restituer quelques uns à leur origine véritable, surtout ceux qui portent des noms d'auteurs. C'est la majeure partie. Pour les autres, il serait téméraire de percer le voile qui les recouvre, à l'aide d'indications vagues comme celle-ci : « Livre de divers auteurs... » Manière expéditive d'enregistrer, entièrement dans le caractère apathique de l'Espagnol, et qui soustrait, à la bibliographie musicale ancienne, une multitude d'informations précieuses à bien des titres. Diverses particularités caractéristiques pourront vraisemblablement nous mettre sur la trace de certains d'entr'eux.

Les maîtres des Pays-Bas dominent de haut, dans cette

(1) Registre précité : *Familia religiosa de el real monasterio de S. Lorenzo*, etc.

riche et importante bibliothèque. La plupart des œuvres étant manuscrites, il y aura lieu de remonter à l'origine de leur confection, qui, naturellement, sera de provenance néerlandaise. Il ne s'agira que de grouper les mentions de payements faits à des calligraphes musicaux, tels que les Alamire, les Bourgeois, etc., et d'en retirer les inductions les plus vraisemblables. Chaque souverain, à partir du XVe siècle, y aura laissé une série de volumes richissimes, car il s'agit, pour la plupart, d'œuvres de calligraphie non-seulement, mais d'enluminures et de reliures de la plus grande valeur. S'il fallait une preuve convaincante, à ce sujet, on la puiserait dans le fait de lacérations et de coupures au couteau qui ont été pratiquées par des amateurs passionnés d'iconographies. Mais, les descriptions, quelque sommaires qu'elles soient, sont là, et la physionomie générale des volumes, de même que leur ornementation, seront d'un grand secours pour le bibliographe, même au cas signalé plus haut, d'une simple mention de *diversi autori*.

Au demeurant, c'est encore une large somme de compositions néerlandaises qui ont été importées ou créées en Espagne, et qui, chantées et jouées, ont exercé leur influence relative et fourni leur contingent particulier d'art et de science. En en faisant l'étude sommaire, nous garderons scrupuleusement l'ordre suivi : 1° livres de la chapelle ; 2° livres de la reine Marie ; 3° livres conservés chez le maître de chapelle (Romero ?). Cette dernière catégorie annonce des musiques en cours d'exécution, ou, du moins, tenus en réserve, en cas de besoin. La seule modification que nous nous permettrons, sera de justaposer les noms de chaque catégorie, en vue de faciliter les élucidations. Pierre De la Rue et Josquin Deprès dominent les listes.

L'inventaire de ces richesses a été dressé, en 1602, par le « guardajoyas » Antonio Voto, lequel affirme, sous ser-

ment, ne savoir ni ne posséder d'autres livres que ceux dont se sont servis les chantres de la chapelle royale, livres formant deux cent et huit articles, dont le « lieutenant » Géry De Ghersem fut chargé de dresser l'estimation. Quel dommage que ce maître éminent n'ait pu s'interposer pour la description même de chaque ouvrage d'un dépôt de cette importance ! Sa déclaration, rédigée en espagnol, peut s'interpréter ainsi :

Moi, Géry De Ghersem, lieutenant de la chapelle du Roi notre seigneur, ai vu tous les livres de musique et de chant contenus dans ce relevé des œuvres de chant au service du Roi notre seigneur, et, ayant considéré que plusieurs d'entr'eux ne sont ni utiles ni praticables, et que ceux dont on pourrait tirer profit, sont extrêmement vieux et délabrés, au point de ne pouvoir même plus servir dans d'autres églises, la musique étant démodée [ancienne] et inusitée en Espagne ; ayant d'ailleurs consulté certains écrivains [calligraphes] sur la valeur des livres utiles, pesé et estimé l'importance de tous, il m'a semblé qu'ils comportent un prix de mille ducats, ce dont je fais serment, en forme juridique, et que je corrobore par ma signature, en présence de l'auteur du dit inventaire, conclu à Valladolid, le 9 novembre 1602.

GERY DE GHERSEM.

Mille ducats pour des trésors pareils ! Ce serait simplement le prix aujourd'hui d'un des précieux volumes de la collection royale. Où donc cette admirable bibliothèque a-t-elle passé ? Il faudrait pouvoir compulser l'inventaire des livres de Philippe IV, et ce document hélas ! n'a pu nous être délivré. L'élément néerlandais étant prédominant, le maître de chapelle espagnol Romero se sera fait excuser naturellement. Nul, d'ailleurs, ne pouvait mieux procéder à une expertise aussi délicate, que le savant et consciencieux maître De Ghersem.

D'abord, les « livres de chant » au service de la chapelle royale :

La Rue (*Pedro* de). Livre de chant manuscrit en parchemin, in-f°, renfermant sept messes, avec des enluminures au début de chacune ; relié en cuir noir monté sur planchettes, avec fermoirs, coins et bossures.

— — Livre de chant manuscrit de papier, in-f°, renfermant sept messes reliées en cuir noir sur planchettes, avec deux fermoirs.

— — Livre manuscrit in-f° en parchemin, contenant dix messes, avec quatre miniatures enluminées aux deux premières pages, relié en cuir plat avec fermoirs.

— — Livre manuscrit in-f° haut en papier, renfermant des « magnificats » dans les huit tons, et quelques hymnes ; relié en cuir noir sur tablettes, avec fermoirs.

— — Livre [de messes ?] de divers auteurs, la première : « Tous les regrets, » de Pierre De la Rue ; relié en cuir noir sur tablettes, avec coins et fermoirs de cuivre.

— — Livre manuscrit en papier, grand format, contenant des motets de divers auteurs, le premier : « Salve Jesu, » à six voix, de Pierre De la Rue ; la première page en parchemin est enluminée, et la figure coupée avec un couteau ; relié en cuir noir sur tablettes, avec coins et bosselures.

— — et Deprès (*Josquin*). Livre de « Salve Regina » et motets de plusieurs auteurs, le premier de De la Rue, et un autre : « Præter rerum, » de Josquin ; couvert de cuir noir, avec fermoir et coins de cuivre.

— — Livre ayant au début : « el Patrem, » à huit voix, relié [en cuir ?] sur tablettes ; autre livre manuscrit en papier, grand format, contenant des motets de plusieurs auteurs, dont le premier est : « Domine ostende, » avec un écusson aux armes royales, en la première lettre de la

première page ; relié en cuir noir sur tablettes, avec coins et fermoirs de cuivre ([1]).

Deprès (*Josquin*). Livre de chant manuscrit en parchemin, in-f°, contenant dix messes, avec quatre enluminures, au commencement des deux premières pages ; relié en cuir noir sur planchettes, avec fermoirs de cuivre.

— — Livre manuscrit petit in-f° en parchemin, renfermant sept messes, dont quelques unes ornées de miniatures enluminées ; relié en cuir noir sur planchettes, avec fermoirs et écussons de cuivre.

— — Livre de motets et « Salve Regina » [de divers auteurs ?], le premier : « Ave Maria et Salve, » de Josquin ; relié en cuir noir sur carton ([2]).

Manchicourt (*Pierre*). Six livres manuscrits en papier, in-4° moyen oblong, renfermant des motets de Manchicourt et d'autres auteurs ; reliés en cuir noir sur carton, avec fleurs d'or ; usés et abimés.

— — Livre de messes, la première : « Reges tenae (?), » de Manchicourt ; relié en cuir noir sur tablettes.

Benedictus [Appenzeller ou Ducis ?]. Livre manuscrit en parchemin, grand in-f°, renfermant une messe et un motet ; relié en cuir noir ouvré sur carton.

— — Livre de motets, le premier « de Leji ? ([1]), » à six voix ; relié en cuivre noir sur carton, avec une rose d'or au sommet.

([1]) Il y aura à confronter ces œuvres de Pierre De la Rue et les suivantes, avec les compositions, signées du même nom, que l'on voit mentionnées au tome précédent, p. 473. Cet examen révèlera des pièces semblables, qu'il sera très-utile de comparer, s'il y a lieu, en nature. On obtiendra le même résultat pour les instruments de Philippe II, rapprochés de ceux de sa sœur Marie de Hongrie, cités au tome précédent.

([2]) On pourra appliquer ici le même mode de confrontation, et l'étendre même aux œuvres d'auteurs de cet inventaire ayant eu le mérite et la réputation de Josquin Deprès et de Pierre De la Rue.

— — Livre manuscrit en parchemin, avec enluminures à certaines lettres; relié en cuir noir, garni de coins et fermoirs de cuivre.

— — Livre, grand format, relié en cuir bai; au début : « Kirie pascali. »

Mouton (*Jean*). Livre gros manuscrit en papier in-f°, renfermant sept messes; relié en cuir colorié sur planchettes, avec fermoirs.

— — Livre manuscrit in-f° en papier, renfermant des messes, relié en cuir noir vieux sur tablettes.

— — Livre [de messes ?] manuscrit en papier de plusieurs auteurs, la première de Mouton ; relié en cuir bai, garni de coins et fermoirs de cuivre.

Lupi. Livre [de messes ?] de divers auteurs, la première : « Plus ultre, » de Lupi, à quatre voix; relié en cuir noir sur planchettes, avec coins de cuivre, sans fermoirs.

Hellinck (*Lupus*). Livre [de messes ?] en parchemin, la première : « de Resurrectione, » enluminé ; à la première page : « Resurrection ; » manque la première page avec la « Resurrection, » laquelle a été coupée ; une enluminure est délabrée ; relié en cuir noir sur planchettes, et garni de cuivre.

Lupus (*Hellinck* ?) Livre [de messes ?] en papier, de plusieurs auteurs, la première : « Carolus ymperator, » de Lupus, relié en cuir bai monté sur tablettes.

Picart (*Adrien*). Livre [de messes ?] manuscrit en papier, la première : « Veni creator, » à cinq voix ; enluminé et relié en cuir lisse sur carton ([1]).

Gascogne (*Mathieu*). Livre [de messes ?] en parchemin

([1]) L'unique composition du maître athois dont le titre nous ait été transmis, comme nous l'avons constaté déjà.

enluminé, la première : « nugra sunt, » (nigra sum ?), à quatre voix ; relié en cuir noir sur tablettes, avec coins et fermoirs de cuivre ; la figure enluminée de la première page est coupée.

Barra (*Hottinet*) et Deprès (*Josquin*). Livre de messes, la première : « Ecce panis, » à quatre voix, d'Hottinet Barra ; une autre : « Pange lingua, » de Josquin ; relié en cuir noir sur tablettes, avec coins et huit écussons de cuivre.

— — Livre [de messes ?] de divers auteurs, la première : « Ecce panis, » d'Hottinet Barra ; enluminé et relié en cuir noir sur tablettes, avec les figures symboliques de l' « Ecce panis, » des fermoirs et quatre écussons au dos.

Févin (*Antonius*). Livre [de divers auteurs ?] contenant sept messes, avec enluminures au début ; la première : « Lictemor (?), » d'Antoine Févin ; relié en cuir noir sur tablettes, avec des coins de cuivre, sans fermoirs.

Forestier (*Matheus*). Livre [de messes ?] en parchemin de divers auteurs, la première : « Baysés moy, » à cinq voix, de Mathieu Forestier ; une ℜ, en la septième page ; relié en cuir noir sur tablettes, garni de coins, écussons et fermoirs de cuivre.

Craene (*Nicolas*). Livre en petit format, comprenant des « Salve Regina » et des motets de divers auteurs, le premier de Nicolas Craene ; relié en cuir noir sur tablettes, sans fermoirs.

Ysaac (*Henri*). Six livres de motets de divers auteurs, le premier : « Optime Divino, » d'Ysaac ; signés ℭ, réliés en carton et cuir noir, et [placés] dans un étui.

Morales (*Christophe*). Livre grand format, en faux-bourdon d'hymnes et de « magnificats, » relié en cuir bai, garni de coins et bossures de cuivre, sans fermoirs.

Escovedo (*Barthelémy*). Cahier manuscrit en papier grand in-f°, contenant une messe à six voix, avec une couverture de carton.

Canis (*Cornelio*). Livre de format moindre, contenant une messe à six voix, avec deux écussons aux armes royales, l'un avec la Toison, et l'autre sans Toison, avec un pli de papier pour couverture.

Petit (*Juan*). Livre de chant manuscrit en papier grand in-f°, relié en cuir blanc (1).

Pastrana (*Pedro*). Livre grand format, renfermant des psaumes; relié en carton et cuir bai ; le premier psaume: « Dixit Dominus. »

Brumel (*Antoine*). Livre de messes imprimé relié en carton et cuir noir ; la première intitulée : « Beata Virgine. »

Ynfantas (*Hernando* de las). Livre de chant manuscrit grand in-f°, renfermant des motets ; relié en cuir noir sur planchettes, avec fermoirs et huit coins, ainsi que deux écussons en cuivre aux armes impériales ; contient cent vingt-huit feuillets écrits (2).

Ghiselin ou Chisselini (*Jean*). Livre en parchemin manuscrit in-f°, renfermant des messes à cinq et à six voix ; relié, et, à la première page, une croix.

Suivent les livres musicaux de la reine Marie :

Créquillon (*Thomas*). Livre manuscrit en papier, grand in-f°, renfermant neuf messes, avec planchettes couvertes de cuir fauve (3), avec coins et fermoirs de cuivre.

(1) Voilà évidemment le *Joannes Parvus*, copiste de la Sixtine et auteur de deux compositions conservées à l'*Archivio* de cette célèbre institution.

(2) L'auteur est qualifié de : « Natural de Cordova. »

(3) C'est cette phrase qui nous autorise à traduire de la même façon les autres expressions similaires.

La Rue (*Pedro* de). Livre manuscrit en parchemin, contenant neuf messes enluminées, au début de chacune; les feuilles sont dorées, avec tablettes couvertes de cuir noir, fermoirs, coins et écussons de cuivre.

— . — Livre manuscrit en papier in-f°, contenant une messe de Notre Dame; relié en carton et cuir repoussé colorié.

Deprès (*Josquin*). Livre imprimé en papier in-f°, renfermant quinze messes de Josquin et d'autres auteurs ; relié en carton et cuir noir.

— — Livre manuscrit en papier grand in-f°, renfermant cinq messes ; relié en cuir noir, avec fermoirs et cinq écussons de cuivre.

Verdonck (*Juanes* de). Livre manuscrit en papier in-f°, contenant des messes; relié en cuir noir sur tablettes, avec des fermoirs et cinq écussons de cuivre.

Agricola (*Alexandre*). Livre manuscrit en parchemin in-f°, contenant des messes et des « magnificats » d'Alexandre Agricola et d'autres auteurs; relié en cuir colorié sur tablettes, avec fermoirs.

Clemens *non papa*. Livre manuscrit en papier grand in-f°, contenant quatre messes; relié en carton et cuir noir avec bandes en vermeil.

Pompeo [de Russi] (²). Cinq livres manuscrits en papier, dits « Passionarios de canto, » ayant les feuilles dorées; reliés en carton et cuir noir, avec fleurs dorées et bandes de soie noire.

Voici enfin les œuvres « en possession du maître de chapelle, » lesquelles, par malheur, n'ont aucune indication de provenance :

(¹) Ce Pompeo n'est autre que le « corrector de los libros de la capilla de Su Mag^d. » Voir, plus haut, les listes du personnel flamand de la chapelle royale à Madrid.

Créquillon (*Thomas*). Livre manuscrit en parchemin in-f°, contenant des motets de divers auteurs, le premier motet : « Peccata mea, » de Créquillon ; relié en cuir bai garni de cuivre.

Deprès (*Josquin*). Livre manuscrit en papier grand in-f°, contenant des motets, des « Salve Regina, » hymnes et « magnificats » de divers auteurs, le premier motet : « Stabat, » de Josquin ; relié en cuir bai garni de cuivre.

Piéton (*Loyset*). Livre contenant des « magnificats » et hymnes de plusieurs auteurs ; relié en cuir blanc, le premier : « Magnificat, » de Piéton, relié en cuir bai garni de cuivre.

Ysaac (*Henricus*). Livre contenant des motets de plusieurs auteurs ; au début un « Regina cœli, » d'Henri Ysaac ; relié en cuir blanc, avec coins, fermoirs et clous de cuivre.

Benedictus et Clemens. Livre contenant des « magnificats, » le premier de Benedictus, à quatre voix, et, parmi les autres, ceux de Clemens *non papa* ; relié en cuir noir, garni de coins et fermoirs de cuivre.

Canis et Josquin. Livre de motets de plusieurs auteurs, le premier : « Sancta Maria, » de Canis, à quatre voix, et, entr'autres, « Unigenito, » de Josquin Deprès ; relié en carton et cuir noir.

— — Livre de motets de plusieurs auteurs, le premier : « Sancta Maria » de Canis, à cinq voix, relié en cuir noir.

Richafort (*Jean*). Livre de motets et « magnificats » de plusieurs auteurs, le premier de Richafort ; relié en cuir azuré et doré ; vieux.

Guerrero (*François*). Livre d'hymnes et de messes, couvert de cuir noir doré, avec les armes royales à la première feuille.

— — Livre de faux-bourdons et de « magnificats, » relié en cuir bai sur tablettes.

Cavallos. Livre d'hymnes, de faux-bourdons, de « magnificats, » couvert de parchemin, avec les armes royales à la première feuille.

Sermisy (*Claudin* de). Livre [de messes ?] de plusieurs auteurs, la première : « Philomela, » de Claudin de Sermisy; relié en cuir noir sur planchettes et garni de coins.

Gombert (*Nicolas*). Livre de plusieurs auteurs; au début : « Vidi aquam, » et « Asperges me, » et, à la fin, « Patrem, » de Gombert, à huit voix; relié en carton et cuir bai.

— — Livre de messes, la première : « Sancta Maria; » relié en cuir bai sur tablettes, garni de coins et fermoirs de cuivre, et à onze feuilles ; une lettrine, ℟, enluminée.

Benedictus [Ducis? Appenzeller ?] Livre [de messes ?], la première : « Hodie Beata Virgo Maria, » à cinq voix; relié en cuir bai sur planchettes, garni de coins et fermoirs de cuivre.

Vinders (*Gieronimos*). Livre [de messes ?] de plusieurs auteurs, la première : « Quam pulchra, » à six voix, puis la messe et le « Stabat Mater, » de Jérôme Vinders ; relié en cuir noir sur tablettes, garni de coins et fermoirs de cuivre.

La Rue (*Pedro* de). Livre [de messes ?], la première : « Jesum Liate (?), » à quatre voix; relié en cuir noir sur tablettes, avec une ℟ enluminée à la première feuille, garni de coins et de fermoirs de cuivre.

Manchicourt (*Pedro* de). Livre [de messes ?] de plusieurs auteurs, la première : « Deus yn adjutorium yntende, » de Pierre Manchicourt; relié en cuir noir sur tablettes, avec coins et fermoirs de cuivre.

Créquillon (*Thomas*). Livre de six messes de divers auteurs, la première : « Dominus Deus, » de Créquillon,

avec les armes royales au début, relié en carton et cuir colorié à compartiments.

Deprès [1] (*Josquin*). Livre de messes, la première : « Gaudeamus ; » relié en cuir noir sur planchettes, avec coins et fermoirs de cuivre.

Chastelayn (*C.*). Livre [de messes ?] de plusieurs auteurs, la première : « Re, re, fa, sol, la, re, » de Chastelain ; relié en cuir noir sur tablettes, garni de coins, de clous et de fermoirs de cuivre [2].

Mouton (*Jean*). Livre [de messes ?], la première : « de Allemaña, » et la seconde : « Tria es potençia ; » relié en cuir noir et garni de cuivre.

Hellinck (*Lupus*). Livre [de messes ?] de Lupus Hellinck, la première : « Surrexit bonus, » à cinq voix; relié en cuir noir sur tablettes, et garni de coins et de fermoirs de cuivre.

Verdelot (*Philippe*). Livre [de messes ?] de plusieurs auteurs, la première : « Philomena, » à quatre voix, de Verdelot; relié en carton et cuir noir.

Morales (*Christophe*). Livre [de messes ?] imprimé à Lyon, petit format [3], la première : « Tu es vaselectionis ; » relié en cuir blanc sur tablettes, avec fermoirs.

Claudeyn [de Sermisy ?] et Lupi. Quatre livres de motets, imprimés à Paris, en petit format, et reliés en parchemin.

(1) En toutes lettres. C'est l'ortographe suivie par nous.

(2) On a vu, plus haut, que les pièces officielles concernant Chastelain, donnent invariablement la lettre C, comme initiale du nom de baptême du maitre. Dans la présente liste, la même lettre reparaît. Comment se fait-il qu'ailleurs le prénom *Joannes* lui soit octroyé ? Avait-il deux prénoms, et les éditeurs ont-ils adopté indifféremmen l'un et l'autre.

(3) Nous nommons ainsi toute une série de compositions, appelées « pequeños, » sans doute comparativement aux in-f^os^ qui précèdent.

Lupus (?). Livre [de messes ?] grand format, [de divers auteurs ?] la première : « Christus resurgens ; » relié en cuir bai, ouvré avec coins, fermoirs et cinq clous de cuivre à chaque planche (1).

Berchem (*Jachet*). Cinq livres de motets imprimés, petit format, reliés en carton noir, avec leurs « correos ? » auxquels ils adhèrent.

Pastrana (*Pedro*). Livre [de divers auteurs ?], grand format, au début le « magnificat » de Pierre Pastrana, et motets; relié en cuir vert sur planchettes, avec coins, clous et fermoirs de cuivre.

Bonmarchié (*Jean* de). Livre [de messes ?] relié en parchemin, la première : « Letabunt (Deus ?), » à cinq voix.

— — Livre contenant une messe et un motet; relié en parchemin.

Benedictus [*Appenzeller* ou *Ducis* ?]. Livre d'hymnes [de divers auteurs ?], le premier : « Conditor, » de Benedictus ; relié en cuir bai, garni de coins et fermoirs de cuivre.

Arcadet (*Jacques*). Livre de messes imprimées [de divers auteurs ?], la première : « Noé, Noé, » d'Arcadet; relié en carton et cuir noir, avec une seconde reliure garnie de cuir bai sur planchettes, coins et fermoirs de cuivre.

Sermisi (*Claudin* de). Livre de messes imprimé [de divers auteurs ?], la première : « Novem lectionem (?), » de Claudin; relié en carton et cuir blanc.

Carpentras (*Éléazar*) aliàs Genet. Livre [de messes ?] imprimé, [de divers auteurs ?], la première : « Seminabo nebiet (?), » de Carpentras ; relié en carton et cuir noir, avec bordures noires.

Guerrero (*Francesco*). Livre de messes, la première : « In te Domine speravi ; » relié en carton et cuir noir.

(1) Le même qu'acheta, « el que compro, » don Luis Manrique, l'aumônier principal, « limosnero mayor » de la chapelle royale de Madrid. »

Palestrina. Livre imprimé, relié en carton et cuir colorié, avec les armes royales.

Manchicourt (*Pierre* de). Deux livres de grandeur différente [de plusieurs auteurs ?]; à la première page, des faux-bourdons, de Manchicourt; relié en carton et cuir noir, et aux armes royales.

Turnhout (*Gerardo*). Livre manuscrit grand in-f°, [de divers auteurs ?], contenant des motets et des messes, ainsi que des faux-bourdons de la messe [de plusieurs auteurs ?], le premier motet : « O altitudo deliciarum (?), » de Gérard De Turnhout ; relié en carton et cuir noir, avec un ruban doré.

La Hèle (*George* de). Livre manuscrit grand in-f°, contenant huit messes, à cinq, six et sept voix; au début : « Asperges me ; » relié avec planchettes en cuir noir, garni de cuivre, et aux armes royales.

Guerrero (*Francesco*). Livre de chant in-f°, imprimé à Rome, par Domingo Bassi, renfermant des messes à quatre, cinq et six voix ; relié en carton et cuir colorié, avec rubans de soie, et aux armes royales.

Les énigmes de l'anonymat réclament le concours zélé et sérieux de tous les spécialistes. Publier le catalogue tel quel, après en avoir fait ressortir les richesses nombreuses et incontestables, est notre strict devoir. Voici donc cette partie importante de l'*Inventario gral de los vienes y alajas de los quartos de SS. MM* (1).

(1) Tome Ier, portant au titre : *Felipe II*. Archives du *Palacio real* à Madrid. L'irrégularité de numérotage qu'on remarquera dans certaines séries d'articles, ne provient point d'une absence de classement régulier. Savoir que la copie du document a été prise officiellement, suffira, croyons-nous, pour l'objet qui nous occupe. Regrettables sont les fausses lectures de quantité de titres de compositions.

LIBROS DE CANTO DEL SERVICIO DE LA CAPILLA (¹).

Un libro passonario de canto, impresso em pergamino en follio, enquadernado en tablas y cuero leonado, sin manezuelas, tasado este libro y todos los de mas siguientes deste genero, en mill ducados, que estan sacados en la ultima pequeda ; nº 6.

Otro libro yn follio grande marca mayor de canto, de una missa a doze vozes de : Ecce terre motus, enquadernado en tablas con cinco cantoneras y bollones y manezuelas de laton ; nº 5.

Otro libro yn follio de canto scripto em pergamino, de siete missas de Pedro De la Rue, con seys yllumminaziones a los principios de cada una, enquadernado en tabla y cuero negro, con manezuelas y cantoneras y taisones de laton ; nº 8.

Otro libro de canto yn follio, scripto de mano em papel, de siete missas de Pedro De la Rue, enquadernado en tablas y cuero negro, con dos manezuelas ; nº 9.

Otro libro de canto en follio, scripto de mano em pergamino, de ocho missas de diversos autores, enquadernado en tablas cubierto de cuero, con manezuelas y escudetes de laton ; nº 10.

Otro libro de canto yn follio, scripto de mano em pergamino, de nuebe missas de diversos autores, enquadernado en tabla y cuero negro, con manezuelas de laton ; nº 11.

Otro libro de canto yn follio, scripto de mano em pergamino, que tiene diez missas de Jusquin, con cuatro iluminaciones al principio, en las dos primeras ojas, enquadernado en tablas y cuero negro, con manezuelas de laton ; nº 12.

Otro libro de canto yn follio grande, scripto de mano em papel, de siete missas de diversos autores, enquadernado en tablas y cuero negro, con manezuelas de laton ; nº 13.

Otro libro yn follio grande, scripto de mano em pergamino, con

(¹) En marge : « Todo este genero es para almoneda, y tasar se cada uno de por si. Rdo en 18 de agosto 1607, por Herdo d'Espejo. »

« Cargado a Hernando d'Espexo todo este genero que tiene 211 partidas en su genº, en lo recundo de la almoneda para Su Magd desde pliegos 39 asta 46. »

Le terme de « rdo » ou « rubricado » précède chaque article.

dos quadros de yllumminazion, al principio, de nuebe missas de diversos autores, enquadernado en tablas y cuero negro, con manezuelas de laton ; nº 14.

Otro libro de canto yn follio, scripto de mano em papel, de siete missas de diversos autores, enquadernado en tablas y cuero negro, con cantoneras y taisones de laton ; nº 15.

Un breviario yn follio viejo y roto, enquadernado en tablas, y cada tabla por si ; nº 16.

Seis libros de a quarto, cortados por el medio, scriptos de mano em papel, de musica, enquadernados em papelon y cuero negro, de ocho missas ; nº 17.

Cinco libros de aquarto, de la manera de los de arriba, de diez missas de musica de diversos autores ; nº 18.

Cuatro libros de musica del tamaño de los de arriba, de diversos autores, de magnificas, enquadernados em papelon y cuero negro ; nº 19.

Otros quatro libros, como los suso dichos, de musica, de motetes y canciones de diversos autores en latin y en franzes ; nº 20.

Doze libros, como los mismos, de una missa y motetes de musica ; nº 21.

Seis libros de motetes de diversos autores, de mano en papel yn follio pequeño, enquadernados en cuero colorado dorado, doradas las hojas, con cintas coloradas ; nº 22.

Seis libros de medio quarto de pliego prolongados, de motetes de mano em papel de Manchicourt y otros autores, enquadernados em papelon y cuero negro, con unas flores de oro, estan biejos y maltratados ; nº 23.

Tres libros de la manera los de arriba, de canzion en franzes, de mano em papel de diversos autores, enquadernados em papelon y cuero negro, con cinco florecillas de oro en cada parte ; nº 24.

Cuatro libros de canciones en franzes, enquadernados en tercio pelo negro, scriptos de mano em papel en doze pequeños, doradas las hojas, con cintas de seda negra ; nº 25.

Un libro yn follio comun, scripto de mano em papel, de missas de musica de diversos autores, enquadernado en papelon y cuero negro labrado ; nº 26.

Otro libro del mismo tamaño em papel, de musica, de missas de diversos autores, enquadernado em papelon y cuero biejo ; nº 27.

Otro libro ym follio del mismo tamaño, de motetes de diversos autores a quátro vozes, de mano em papel, enquadernado en tablas y cuero bajo, con manezuelas ; nº 28.

Otro libro yn follio del mismo tamaño, scripto de mano em papel, de yntroytos y responssos y otras diferentes obras de diversos autores, enquadernado en cuero colorado ; nº 29.

Otro libro yn follio del mismo tamaño, de mano em papel, de motetes de diversos autores, enquadernado en cuero de pelo ; nº 30.

Un libro yn follio grande, scripto de mano em pergamino, de una missa y un motete de Benedictus, enquadernado em papelon y cuero negro labrado ; nº 31.

Un libro yn follio menor, scripto de mano em pergamino, de musica, de diez missas, con quatro quadros de ylumminacion en las dos primeras hojas, enquadernado en tablas y cuero bajo, con manezuelas, de Pedro De la Rue ; nº 32.

Otro libro yn follio del tamaño del de arriba, de mano em papel, de musica, de diez missas de diversos autores, enquadernado en tabla y cuero bajo, con maneçueles ; nº 33.

Otro libro yn follio del mismo tamaño, de mano em papel, de siete missas de musicas de Muton, enquadernado en tablas y cuero colorado, con maneçuelas ; nº 34.

Otro libro yn follio algo menor, de mano em pergamino, de siete missas de Josquin, con algunos quadros de yluminaciones, enquadernado en tablas y cuero negro, con manezuelas y escudetes de laton ; nº 35.

Otro libro yn follio, como el de arriba de mano em papel, de ocho tonos de manificas de musica, de Pedro De la Rua, con algunos hinnos, enquadernado en tablas y cuero negro , con manezuelas ; nº 36.

Otro libro yn follio como el de arriba de mano em papel, de ocho missas de musica de diversos autores, enquadernado en tablas y cuero negro, con manezuelas ; nº 37.

Otro yn follio, como el de arriba, de seis missas de diversos autores, enquadernado en tablas y cuero, con manezuelas y escudetes ; nº 38.

Otro libro yn follio, como el de arriba de mano em papel, de musica, de missas de diversos autores, enquadernado en tablas y cuero negro, con manezuelas ; nº 39.

Otro libro yn follio de musica grande, de mano em papel, de siete missas de diversos autores de musica, enquadernado em papelon y cuero bajo labrado, con cintas de cuero ; nº 40.

Otro libro yn follio de musica de mano em papel, de missas de Muton, enquadernado en tablas y cuero negro viejo ; nº 41.

Otro libro yn follio scripto de mano em papel, de ynnos y Manificas de diversos autores de musica, enquadernado en tablas y cuero viejo ; nº 42.

Otro libro yn follio, scripto de mano em papel, de ynnos y Manificas de diversos autores, de musica, enquadernado en tablas y cuero negro viejo.

Otro libro yn follio de musica de diversos autores, ympresso em Paris, enquadernado en tablas y cuero negro viejo, rompida la una tabla, de missas ; nº 43.

Otro libro yn follio de mano em papel de musica, de ynnos y Manificas de diversos autores, enquadernado en tablas y cuero colorado, con escudetes ; nº 44.

Otro libro yn follio del mismo tamaño de musica, de ynnos y Manificas y otras obras diferentes, de mano em papel, enquadernado en tablas y cuero blanco, con manezuelas ; nº 45.

Otro libro del mismo tamaño em papel de musica, de yntroytos de missas, enquadernado en pergamino blanco ; nº 46.

Otro libro del mismo tamaño de mano en papel, de musica, de motetes de diversos autores, enquadernado em pergamino ; nº 47.

Un libro yn follio pequeño de musica, e ynnos y manificas de diversos autores, de mano em papel, enquadernado en pergamino ; nº 48.

Quatro libros de musica yn follio pequeño, de mano em papel, de misas de diversos autores, enquadernados en pergamino ; nº 49.

Otro libro de muchos autores, la primera missa: Plus oltre, de Lupi, a quatro vozes, enquadernado en tabla y cuero negro, con sus cantoneras de laton, sin manezuelas ; nº 38.

Otro libro de muchos autores, la primera missa: Plus oltra, a quatro, enquadernado em papelon y cuero bajo, ylumminado el Plus oltra ; nº 78.

Otro libro de Adrian Picart, de mano em papel, la primera missa Veni Creator, a cinco vozes, yllumminado, enquadernado em papelon y cuero bajo ; nº 45.

Un libro de Gascuoñe, em pergamino, ylumminado, la primera Nugra sunt (?), a quatro, enquadernado en tablas y cuero negro, con cantoneras y manos de laton, esta cortada la ymagen de yllumminaçion de la primera hoja ; nºs 80, 47.

Otro libro de muchos autores, la primera missa: Tous les regrets, de Pedro La Rue, enquadernado en tablas y cuero negro, con cantoneras y manos de laton ; nº 48.

Otro libro de muchos autores, la primera missa: Ut, re, mi, fa, sol, a quatro, enquadernado en tablas y cuero negro, con cantoneras y una mano de laton ; nº 49.

Otro libro ympresso em Paris, de muchos autores, de Magnificas y motetes, enquadernado em papelon y cuero negro, con las harmas reales, esta muy roto ; nº 51.

Otro libro de muchos autores, la primera missa: Bosis Lares (?), de nueve missas, enquadernado en tablas y cuero negro, con cantoneras y una mano de laton ; nº 52.

Quatro libros pequeños de motetes de muchos autores, el primer motet: Clare Sancts (?), y inpressos em Paris, muy viejos y rotas las enquadernaçiones ; nº 53.

Otro libro de missa la primera: Ecce panis, de Hotinet Barra, a quatro vozes, enquadernado en tablas y cuero negro, en que esta la missa: Pange lingua, de Josquin, con cantoneras y ocho escudetes de laton ; nº 56.

Otro libro de siete missas, yllumminado al principio, la primera: Lictemor (?), de Antonius Febin, enquadernado en tablas y en cuero negro, con cantoneras de laton, sin manos ; nº 57.

Otro libro de motetes y Salve Regina, el primero : Ave Maria y Salve, de Josquin, enquadernado en papelon y cuero negro ; n 58.

Otro libro de diversos autores, la primera missa : Ecce Panis, de Hotinet Barra, ylumminado, enquadernado en tablas y cuero negro, con las armas, de Ecce Panis, y con maneçuelas y quatro escudetes por el lomo ; nº 59.

Un libro de Lupus Hellencs, la primera missa : de Resurrectione, enquadernado en tablas y cuero negro guarnecido de laton, yllumminado en la primera hoja Resurrection, em pergamino, falta la primera hoja, con la Resurrection, que estava cortada, y una tabla quebrada ; nº 59.

Otro libro de diversos autores, la primera : Bayses moy, a cinco vozes, yllumminada, una ꝗ en la setima oja de pergamino, de Matheus Forastier, enquadernado en tablas y cuero negro guarnecido de cantoneras, escudetes y manos de laton ; nº 60.

Otro libro grande de motetes de diversos autores, el primero : Salve Jesu, a seis vozes, de Pedro De la Rue, scripto em papel, la primera oja em pergamino, yluminado, y cortada la ymagen con cuchillo, enquadernado en tablas y cuero negro, con cantoneras y bollones ; nº 61.

Otro libro pequeño de Salve Regina y motetes de diversos autores, el primero Nicolas Craenn (1), enquadernado en tablas y cuero negro, sin manos ; nº 62.

Otro libro de Manificat, de diversos autores, el primero : Livitas (2), enquadernado en tablas y cuero negro guarnecido con cantoneras de laton, sin manos ; nº 63.

Seis libros de motetes de diversos autores el primero : Optime divino, de Ysac, señalados de una ℭ, todos enquadernados de una manera em papelon y cuero negro ; nº 64.

Un libro de missa ympresso em Paris, la primera : Deus in adiutorium meum, de Manchicourt, enquadernado en cuero bajo, sin manos ; nº 65.

Otro libro de motetes de Benedictus, el primero de leji (?), à seis

(1) De Craene.
(2) « Civitas ? ».

vozes, enquadernado em papelon y cuero negro, con unas rossas de oro encima ; nº 66.

Otro libro psalterio ympresso en Beneçia, enquadernado em papelon y cuero negro viejo roto, sin principio ni fin ; nº 67.

Otro libro antifonario ympresso en Veneçia, sin prinçipio ni fin, y sin enquadernazion ; nº 68.

Un libro grande fabordon de hinnos y Manificas de Morales, enquadernado en tablas y cuero bayo guarnecido con cantoneras y bollones de laton, sin manos ; nº 69.

Un quaderno yn follio grande papel mayor de mano, de musica, de una missa a seis de Escovedo, con un papelon por cubierta ; nº 50.

Otro quaderno algo menor, de una missa de musica de Cornelio Canis, a seis vozes, con dos escudos de las armas reales, el uno con el tusson, y el otro sin el, con un pliego de papel por cubierta ; nº 51.

Otro quaderno algo menor, de un motete de musica, a ocho vozes, de mano em papel, con un pliego de lo mismo por cubierta ; nº 52.

Cinco quadernos de un motete, que cada uno tiene seis hojas, sin cubierta ; nº 53.

Otros quatro quadernos, como los mismos, de una missa, sin enquadernaçion ninguna, tiene cada uno ocho hojas ; nº 54.

Un quaderno yn follio de una missa de a quatro, de canto ; nº 55.

Un quaderno yn follio de mano em papel, de dos ynnos de musica ; nº 56.

Otro quaderno de mano em papel, de officios de Semana Santa, falta de la primera hoja ; nº 57.

Un libro yn follio grande en papel mayor de mano, de musica, de tres missas y algunos motetes, con un escuda de las harmas reales en la primera hoja, enquadarnado en tabla y acero tapendo negro, guarnecido de oja de lata, con una estrella y un Jesus dorado en el medio ; nº 58.

Un libro antiphonario de Moton yn follio em papel, ympresso en Veneçia, por los Juntas, año de mill y quinientos y veynte y dos, enquadernado en tablas y cuero bajo ; nº 59.

Un manual en quarto em papel, ympresso en Veneçia, por los Juntas, enquadernado en tabla y cuero negro, con registros de seda negra ; nº 60.

Un evangelistero yn follio pequeño, ympresso en Veneçia, enquadernado en tablas y cuero colorado ; nº 61.

Dos passionarios yn follio em papel, con el canto portugues, ympresso en Lisboa, enquadernados en quero bayo y tablas, con manezuelas ; nº 62.

Otro libro en quarto de ynnos de canto llano de mano, em papel, enquadernado em pergamino ; nº 63.

Otro libro yn follio grande de canto, de Juan Petit, scrito de mano em papel, y enquadernado en cuero blanco ; nº 64.

Otro libro yn follio grande, scripte de mano em papel, de missas, enquadernado en tablas y cuero negro, cortadas las maneçuelas, con cinco cantoneras ; nº 65.

Tres librillos de missas de mano em pergamino, de canto, doradas, las hojas enquadernados en papelon y cuero negro ; nº 66.

Otro libro yn follio scripto de mano en pergamino, de canto, en la primera hoja la Salutaçion de Nra Señora, de yllumminaçion, y un escudo de las armas de Lucemburg, enquadernado en tablas y cuero negro ; nº 67.

Seis libros de un tamaño en quarto grande, ympressos en Veneçia, em papel, de motetes, yllumminadas en la segunda hoja las harmas reales, y en la quinta el retrato del Rey Don Fernando, enquadernado en cuero colorado y papelon con escudo de las harmas reales doradas ; nº 68.

Un libro de ynnos y Magnificas de muchos autores, enquadernado em papelon y cuero negro, viejo, un festo sanctos ; nº 69.

Otro libro de Regina Salve y motetes, de muchos autores, cubierto de cuero negro y una maneçuela y cantoneras de laton, el primero de La Rue, en questa : Preter rerum, de Josquin ; nº 13.

Un salterio ympresso de Veneçia, que havia sido enquadernado, y le faltan las tablas ; nº 19.

Otro libro scripto de mano em papel, de muchos autores, la

primera de Mouton, enquadernado en tablas y cuero bajo, guarnecido de cantoneras y manos de laton ; nº 22.

Otro libro de Benedictus, scripto de mano em pergamino, ylumminadas algunas letras, enquadernado en cuero negro guarnecido de cantoneras y manezuelas de laton ; nº 25.

Otro libro de muchos autores, em papel, la primera missa : Carolus ymperator, de Lupus, enquadernado en tablas y cuero bajo ; nº 26.

Otro libro de muchos autores la primera missa : Quin la ymero it Cebru (?), a seis vozes, enquadernado en tablas y cuero bajo guarnecido de cantoneras y manos de laton, con una ℟ yllumminada, a nuebe ojas de mano em papel ; nº 33.

Otro libro de Pedro de La Rue, que en pieza el Patrem, a ocho vozes, enquadernado en tabla y cuero negro, con cintas de cuero ; nº 35.

Otro libro grande de mano em papel, con un escudo de las harmas reales en la primera letra de la primera oja, enquadernado en tablas y cuero negro, con cantoneras y manos de laton, de motetes de muchos autores, el primero motet : Domine ostende.

Otro libro de missas, la primera : Reges terræ, de Manchicourt, enquadernado en tablas y cuero negro, embessado roto ; nº 78.

Dos quadernos de hinnos y Lamentationes de diversos autores, de mano em papel, sin cubiertas ; nº 88.

Un libro grande, enquadernado en papelon y cuero negro bajo, de Benedictus, que comienza : Kyrie pascali ; nº 90.

Otro libro, enquadernado em papelon y cuero negro, de diversos cosas, que comienza : Asperges me Domine, roto y maltratado por dentro y fuera ; nº 91.

Otro libro grande, enquadernado em papelon y cuero bayo, de psalmos de Pedro Pastrana, que comienza : Dixit Dominus ; nº 93.

Otro libro ympresso, enquadernado em papelon y cuero negro, de Brumel, que la primera missa comienza : Beata Virgine ; nº 94.

Otro libro passionario de canto de organo, con otras diversas cossas, enquadernado en tablas y cuero bayo, embessado roto ; nº 95.

Un libro grande yn follio, scripto de mano, de canto, de motetes hecho por Hernando de las Ynfantas, natural de Cordova, enquadernado en tablas y cuero negro, con manezuelas y ocho cantoneras, y dos escudos de las harmas ymperiales de laton, que tiene ciento y veynte y ocho ojas scriptas ; nº 101.

Otro libro del mismo tamaño y enquadernaçion, letra y autor de Antiphonas, que tiene ciento y veynte y tres hojas scriptas de mano ; nº 102.

Un libro yn follio de mano de missas de Chissilini [1], a quatro y cinco y seys vozes enquadernado em pergamino, y una cruz en la primera hoja ; nº 107.

Libros que fueron de la Reyna Maria.

Un libro sanctoral, para oficiar la missa de canto llano, scripto en pergamino, cubiertas de cuero y guarniciones de laton, y en la primera oja ylumminado de escuda de las harmas reales ; nº 1.

Un libro de hynnos de canto de organo, con algunos psalmos, con cubierta de cuero negro ; nº 2.

Otro libro de canto de organo de dorado, de veinte missas, las hojas doradas ; nº 3.

Un libro em pergamino de canto llano, en que esta el officio de Navidad y Tinieblas, enquadernado em pergamino ; nº 4.

Otro libro em papel, en que ay ocho Magnificas de canto de organo, enquadernado em pergamino ; nº 5.

Un salterio, con cubiertas de papelon negras ; nº 6.

Un libro de motetes, con tablas y cuero negro y sus guarniciones, y tres escudetes de laton ; nº 7.

Seys libros de motetes de mano em papel, enquadernados en cuero calorado ; nº 8.

Un libro follio grande, scripto de mano em papel de canto de organo, y doze missas em papelon, cubierto de cuero colorado dorado, matizado de colores, con un letrero en medio ; nº 9.

Un libro yn follio grande, scripto de mano em papel, en que ay

[1] *Chissilini*, que nous avons cru devoir attribuer à Ghiselin. Ghislain Danckers ne saurait entrer en ligne de compte ici.

nuebe missas de Thomas Schriquelon [1], con tablas cubiertas de cuero leonado, y cantoneras y manezuelas de laton ; nº 10.

Un libro yn follio grande, scripto de mano em papel, en que ay veinte y cinco Magnificas de diversos autores, enquadernado en tablas y cuero negro, con una manezuela y cantoneras de laton ; nº 11.

Un libro yn follio, scripto de mano em pergamino, de canto llano, en que ay algunos officios de las principales fiestas del año, con cubierta de pergamino ; nº 12.

Seys libros de motetes scriptos de mano, en quarto grande, con las hojas doradas, enquadernados en papelon y cuero negro, con cintas de seda negra ; nº 13.

Otro seys libros del tamaño de los contenidos en la partida antes desta, cubierta de cuero negro, con cintas de cuero ; nº 14.

Otro libro yn follio grande scripto de mano, en tablas cubiertas de cuero negro, con guarniciones y manos de laton, en que hay siete missas de diferentes autores.

Un libro, que tiene las tablas cubiertas de cuero negro, de pergamino scripto de mano, en que ay nuebe missas yllumminadas al principio de cada missa, las ojas doradas, con maneçuelas cantoneras y escudetes de laton, y son de Pedro de La Rua; nº 16.

Un libro yn follio grande, scripto em papel de mano, de Magnificas, encuadernado em papelon cubierto de cuero colorado, con unas flores que tiene al principio las armas de la Reyna de Ungria; nº 17.

Un libro yn follio grande, em papel scripto de mano, en que ay Salves de diversos autores, enquadernado en tablas y cuero negro, con las harmas del duque de Sajovia en la primera hoja, con manezuelas y cantoneras de laton ; nº 25.

Un libro yn follio de Magnificas, scripto de mano em papel, enquadernado en tablas y cuero negro, con manezuelas de laton ; nº 26.

Un libro yn follio, scripto de mano em papel, de Manchicourt,

[1] *Schriquelon*, nom tronqué de Créquillon.

de una missa de Nra Señora, enquadernado em papelon y cuero enbessado colorado ; nº 27.

Un libro yn follio, ympresso en papel, enquadernado em papelon y cuero negro, en que ay quinze missas de Jusqin y otros autores; nº 28.

Un libro yn follio, scripto de mano em papel, de missas, yntroytos y otras cossas, enquadernado em pergamino ; nº 29.

Un psalterio yn follio, ympresso em papel, enquadernado, con tablas y cuero bajo, con manezuelas de laton ; nº 30.

Un libro yn follio, scripto de mano em papel, de missas de Juanes de Verbunc [1], enquadernado en tablas y cuero negro, con maneçuelas y cinco escudetes de laton ; nº 31.

Seis canzioneras de motetes en quarto, escriptos de mano em papel, enquadernados en papelon y cuero negro labrado y dorado y cuero colorado, en que ay onze missas de diferentes autores ; nº 32.

Un libro yn follio grande, em papel scripto de mano, enquadernado en papelon y cuero negro, con ocho missas de diversos autores ; nº 19.

Un libro yn follio scripto de mano en pergamino, enquadernado en tabla y cuero colorado, con maneçuelas de laton, en que ay seis missas de diversos autores ; nº 20.

Un libro yn follio grande de mano em papel, enquadernado en tablas y cuero negro, con manezuelas y cinco escudetes de laton, en que ay cinco missas de Jusquin ; nº 21.

Un libro yn follio, scripto de mano em papel de motetes y salves de diversos autores, enquadernado en tablas y cuero negro, con manezuelas de laton ; nº 22.

Un libro yn follio scripto de mano em pergamino, enquadernado en tabla y cuero colorado, con manezuelas, es de missas y Magnificas de Alexander y otros autores ; nº 23.

Un libro yn follio, scripto de mano em papel, de onze missas y otras obras de diversos autores, enquadernado em papelon y cuero bajo, con cintas de cuéro ; nº 24.

(1) *Verbunc*, c'est-à-dire Verdonck.

Un libro yn follio, ympresso em papel, de doce missas y honze hinnos de musica, enquadernado en papelon y cuero negro; n 33.

Un libro yn follio grande, scripto de mano em papel, de cuatro missas de Clemente, enquadernado em papelon y cuero negro, con cintas encarnadas ; nº 34.

Un libro in quarto, en diez hojas de lienzo de Cambray, de canto, y las primeras letras del canto labradas de oro, y lo apuntado de tecla negro, en la primera hoja un mundo, un cetro, y una espada y encima, una corono ymperial labrado de oro y plata, enquadernado em papelon y cuero negro, con unas letras de oro por de fuera ; nº 35.

Cinco libros passionarios de canto, scriptos de mano em papel, hojas doradas, enquadernadas em papelon y cuero negro, con flores doradas y cintas de seda negra, autor Pompeo, corrector de los libros de la capilla de Su Mag^d ; nº 36.

Libros que tiene el maestro de la capilla.

Un libro yn follio grande de mano, de canto llano, enquadernado en tablas y cuero bayo, escripto em pergamino, que sirve a visperas, en el berano, guarnecido de laton ; nº 1.

Otro libro de canto llano, del tamaño del contenido en la partida antes de esta, de mano, enquadernado en cuero blanco, scripto en pergamino, que sirve a visperas en el ymbierno, guarnecido de laton ; nº 2.

Otro libro yn follio de pergamino, scripto de mano, de motetes, enquadernado en cuero bayo guarnecido de laton de diversos autores, el primero motetes: Pecata mea, de Criquilon ; nº 3.

Otro libro yn follio grande, scripto de mano, em papel, de motetes de Salve Regina, Hynnos y Magnificas de diversos autores, enquadernado en cuero bayo guarnecido da laton, el primer motet e Stabat de Josquin ; nº 4.

Otro libro de fabordon y motetes, scripto em pergamino de mano, enquadernado en cuero negro guarnecido de cantoneras de laton ; nº 5.

Tres libros de fabordon y de hinnos de todo el año, enquader-

nados en cuero negro, con cantoneras y manecillas de laton; nº 6.

Otro libro de Magnificas y hinnos de muchos autores, enquadernado de cuero blanco, la primera Magnificat de Pieton, enquadernado en tablas y cuero vayo, guarnecido de laton ; nº 7.

Otro libro de motetes de muchos autores, enquadernado en cuero blanco y tablas, que principio : Regina Celi, de Henricus Ysac, con cantoneras y manos y tachones de laton ; nº 8.

Otro libro de Magnificas, enquadernado en cuero negro, guarnecido de cantoneras y maneçuelas de laton, la primera de Benedictus, a quatro vozes, en questan las Magnificas de Clemens.

De Visperas. — Un libro de motetes de muchos autores, el primero : Sancta Maria, de Canis, a quatro vozes, enquadernado em papelon y cuero negro, en que esta : Unegito, de Jusquin ; nº 10.

Otro libro de motetes de muchos autores, el primero : Sancta Maria, de Canis, a cinco voces, enquadernado en cuero negro ; nº 11.

Otro libro de motetes y Magnificas de muchos autores, el primero de Ricafort, enquadernado en cuero azul dorado, viejo ; nº 12.

Otro libro de hinnos y missas de Guerrero, cubierto de cuero negro dorado, con las harmas reales en la primera hoja ; nº 13.

Otro libro de fabordon y Magnificas de Guerrero, enquadernado con tablas y cuero bajo ; nº 14.

Otro libro de ynnos de fabordon, de Manificas de Cavallos, cubierto de pergamino, con las harmas reales en la primera hoja ; nº 15.

Otro libro, que son los psalmos de Davit em pergamino, llamado psalterio, enquadernado en cuero negro, con cantoneras y manecillas de laton : nº 16.

De Missa. — Un libro de canto llano gradual, scripto em pergamino enquadernado en cuero bayo, guarnecido de cantoneras de laton, que empieza : Dominica yn Adventum ; nº 17.

Otro libro de missas de muchos autores, enquadernado en tablas y cuero negro guarnecido de cantoneras y tachones y manos de laton, la primera : Quam pulchra, a seys vozes ; nº 21.

Otro libro de muchos autores, de papel, con dos hojas con

quatro letras yllumminadas, la primera : Pecata mea, y enquadernado en tablas y cuero bayo, guarnecido de cantoneras, bollones, y manos de laton ; nº 19.

Otro libro de muchos autores, la primera missa : Philomena, de Claudin, enquadernado en cuero negro y tablas, guarnecido de cantoneras ; nº 20.

Otro libro de muchos autores, la primera missa : Re, fa, mi, re, la, en questa el Patrem de las trompetas, a ocho vozes, enquadernado em papelon y cuero negro ; nº 21 (1).

Otro libro de muchos autores, que empieza : Vidi aquam, y Asperges me, y Patrem, de Gonvert, a la postre a ocho vozes, enquadernado em papelon y cuero bayo ; nº 22.

Otro libro de siete missas, en la primera hoja las armas reales, y la Salutaçion, de muchos autores, enquadernado en tablas y cuero azul em partes dorado, con manezuelas de laton ; nº 23.

Otro libro de muchos autores, la primera missa : Regina, enquadernado en cuero bayo, a doze, con cantoneras y manos de laton ; nº 24.

Otro libro de Gombert, la primera missa : Sancta Maria, enquadernado en tablas y cuero bayo, guarnecido de cantoneras y manos de laton, y a honze hojas, una ℟ yllumminada ; nº 25.

Otro libro de Benedictus, la primera missa : Hodie Beata Virgo Maria, a cinco vozes, enquadernado en tablas y cuero bayo, guarnecido de cantoneras y manos de laton ; nº 26.

Otro libro de muchos autores, la primera missa : Quam pulchra, a seys vozes, en questa la missa : Estabat Mater, enquadernado en tablas y cuero negro, guarnecido de cantoneras y manezillas de laton, es de Gieronimus Buyndos (2) ; nº 27.

Otro libro de Pedro De la Rue, la primera missa con : Jesum Liate (?), a quatro, enquadernado en tablas y cuero negro, con una ℟ ylluminada en la primera oja, guarnecido de cantoneras y manos de laton ; nº 28.

(1) A rapprocher des messes à 8 voix, ayant une dénomination à peu près semblable, surtout de celles qui renferment un *Credo*, dit « des trompettes. »

(2) *Buyndos*, mauvaise lecture de *Vinders* ou *Vynders*.

Otro libro de muchos autores, la primera missa: Deus yn adiutorium yntende, de Pedro Manchicourt, enquadernado en tablas y cuero negro, con cantoneras y manos de laton ; nº 29.

Otro libro de muchos autores, de seis missas, con las harmas reales al principio, la primera missa : Dominus Deus, de Chriquilon, enquadernado em papelon y cuero colorado apartes ; nº 30.

Otro libro de Josquin Deprès, la primera missa : Gaudeamus, enquadernado en tablas y cuero negro, con cantoneras y manos de laton ; nº 31.

Otro libro de muchos autores, la primera missa : Re, re, fa, sol, la, re, de Chastelayn, enquadernado en tablas y cuero negro guarnecido de cantoneras, bollones y manos de laton ; nº 32.

Otro libro de Mouton, la primera missa : de Allemaña, y la segunda : Tria es potençia, en cuero negro y laton ; nº 33.

Otro de Lupus Hellink, la primera missa : Surrexit bonus, a cinco vozes, enquadernado en tablas y cuero negro guarnecido de cantoneras y manos de laton ; nº 34.

Otro libro de muchos autores, la primera missa : Philomena, a quatro vozes, de Verdelot, enquadernado em papelon y cuero negro.

Pequeños (1). — Otro libro de Morales, ympresso Louduni, la primera : Tu es bas electionis, enquadernado en tablas y cuero blanco, con manos.

Otros quatro libros ympressos em Paris, de motetes enquadernados en pergamino, de Claudeyn y Lupi.

Otro libro de nueve missas, algunas de Requiem, enquadernado em pergamino que comienza : Regit pastor bonus.

Un libro grande, enquadernado en tablas y cuero bajo labrado, con cantoneras y manos, y cinco bollones, en cada tabla de laton, que es el que compro Don Luis Manrique, limosnero mayor, que comienza la primera missa : Christus resurgens, autor Lupus.

Otro libro grande de missas, la primera : Adjuturium, cubierto

(1) *Pequeños,* à savoir les livres de petit format.

de cuero negro enquadernado en tablas, con las harmas reales en la primera hoja, con manezuelas de laton.

Cinco libros pequeños ympressos, de motetes enquadernados em papelon y cuero negro, todos con sus correas, con que se atan, de Jachet.

Un libro grande enquadernado en tablas, que tiene en el principio Magnificat, de Pedro Pastrana, y motetes, enquadernado en tablas y cuero verde, con cantoneras bollones y manos de laton.

Otro libro enquadernado em pergamino, de Bonmarchie, con la primera missa : Cetabum denis (?), a cinco vozes.

Otro libro enquadernado em pergamino, de Bonmarchie, con una missa y un motete.

Otro libro de Magnificas, enquadernado en tablas y cuero bajo, guarnecido de cantoneras y manos de laton, el primero de Benedictus.

Otro libro de hynnos, el primero : Conditor, de Benedictus, enquadernado en tablas y cuero bayo, con cantoneras y manos de laton.

Otro libro de missa ympresso, la primera : Noé, Noé, de Arcadet, enquadernado em papelon y cuero negro, enquadernose de nuevo, en tablas y cuero bayo, con cantoneras y manos de laton.

Otro libro ympresso de missas, la primera : Noven lestionem (?), de Claudin, enquadernado em papelon y cuero blanco.

Otro libro ympresso, la primera missa : Seminebo nebiet (?), de Carpentras, enquadernado em papelon y cuero negro, con cintas negras.

Otro libro de missas, enquadernado en tablas y cuero negro, al principio : Patrem, a siete vozes, enquadernado en cuero negro, con manezuelas de laton.

Otro libro de missas de Guerrero, enquadernado em papelon y cuero negro, la primera missa : Yn te Domine speravi.

Otro libro ympresso, enquadernado em papelon y cuero colorado, con las armas reales por de fuera, de Palestino [1].

[1] De Palestrina, sans le moindre doute.

Dos libros de un tamaño, enquadernados em papelon y cuero negro, y las armas reales en la primera hoja, de fabordon, de Manchicourt.

Un libro grande enquadernado en tablas y cuero negro, que comienza : Patrem, con ocho cantoneras y manos de laton.

Dies y seis processionarios, todos de una suerte, enquadernados em papelon y cuero blanco, con sus cintas.

Un libro grande yn follio, scripto de mano, de motetes y missas y fabordones, de la missa, el primer motete : O altitudo de viciarum (?), de Gerardo Turnot, enquadernado em papelon y cuero negro, con un bazo dorado.

Otro libro grande yn follio de mano, de ocho missas a cinco seys vozes, Giorge de La Hel, al principio : Asperges me, enquadernado en tablas y cuero negro guarnecido de laton, con las armas reales por de fuera.

Otro libro de diversas cossas, scripto de mano, en la primera hoja, de canto llano : Cibanis Deus (?), enquadernado em pergamino.

Otro libro yn follio de Francisco Guerrero, ympresso en Roma, por Domingo Bassi, de canto de missas, a quatro cinco y seis vozes, enquadernado em papelon y cuero colorado, con cintas de seda, y las harmas reales.

Catorze librillos pequeños, los seis de motetes y los ocho de madrigales, scriptos em papel, enquadernados em pergamino blanco, compuestos por el duque de Mantua, el viejo Padre, del que los presento a Su Mag^d^.

Concuerda con el original : Xpôval Ferroche. Luego parecio, Antonio Voto, guardajoyas de Su Mag^d^, el que con juramento dixo que no save ni tiene mas libros de canto de servicio de captura de los contenidos en este genero, que estan ymbentariados y escritos en dos cientas y ocho partidas, que si supiere entendiere que aya mas esta presto de los manifestar que se ymbentorien y aprecien, y assi lo dixo su cargo de su juramento y lo firmo de su nombre, y dixo que los dichos libros quedan y estan a sucargo, como dicho es : Antonio Voto. Ante my, Xpôval Ferroche.

Digo, yo Gery De Gersem, teniente de la capilla del Rey,

nuestro señor, que he visto todos los libros de musica y canto conteridos en este quadernado de libros de canto de servicio de capilla del Rey, nuestro señor, los quales considerados que muchos de ellos no son de provecho ni servicio, y que los que lo son estan muy viejos y gastados, y que por no poder servir en otras yglesias por ser musica antigua y no usada en España, y aviendo communicado con scriptores el valor de los que son de provecho, y tanteado y mirado el de todos ellos, me parece que valen mill ducados, y ansi la jura en forma de derecho, y lo firme de mi nombre, ante el presente suso del dicho ymbentario, que es fecho en Valladolid, a nuebe de nobiembre de mill y seiscientos y dos años. GERY DE GHERSEM. Ante my, XPÔVAL FERROCHE.

La tassacion de los libros suma trescientos y setenta y cinco mill maravedis.

Un libro yn follio en papel de mano a quatro vozes, de tempore paschali, encuadernado en papelon y cuero bayo ; n° 44.

Un libro yn follio grande en papel, escrito de mano, cuvierto de papelon y cuero colorado, en que ay onze missas de diferentes autores ; n° 18.

En la villa de Madrid, en el dicho dia mes y año dichos, ante mi, el dicho Xpôval Ferroche, parecio, el dicho Hernando Despejo, y dijo y confeso aver recivido del dicho don Pedro de Soto y Boto las cosas contenidas en este genero libro de canto del servicio de capilla, queban rubricadas de su rubrica, y de la de mi el dicho Xpôval Ferroche, segun y como en cada partida y en las glosas de las dichas rubricas se contiene, y se obligo a tener lo a su cargo, y dar quenta dello aquien se la pueda y deba pedir, y lo dixo y otorgo ansi segun y como mas en forma queda dicho en genero reliquias, y lo firmo de su nombre, testigos los dichos, e yo, el dicho Xpôval Ferroche, doy fe que el entrego y recibo de las dichas cossas, se hizo en mi presencia y de los dichos testigos. HERNANDO DESPEJO.

Grâce à la déclaration de Géry Van Ghersem, nous savons ceci : 1° les Deprès, les De la Rue, les Ducis, les Isaac, les Brumel, les Agricola, les Richafort, etc.,

avaient fait leur temps, et étaient rélegués, dans la bibliothèque musicale de Philippe II, au nombre des auteurs complètement abandonnés; 2° à la chapelle royale surtout, ils avaient fait place à des maîtres familiarisés avec les améliorations lentement amenées par le génie des théoriciens et des praticiens; 3° Philippe II, en donnant la main à ces transformations, avait tenu à conserver, comme des monuments précieux de l'art, les compositions, nées sous le règne de son père et de son grand-père, qui avaient fait l'objet de leur vive admiration, et où l'on pouvait lire certains souvenirs glorieux de leur protection à l'art musical néerlandais.

Convient-il d'expliquer encore ce que De Ghersem entend par « œuvres vieilles et démodées ? » Evidemment, il y avait, à l'époque où l'estimation du maître flamand se faisait, une tendance manifeste vers la modulation attractive, à l'aide des dissonances naturelles. Cette tendance réformatrice se portait à la fois sur l'agencement harmonique et sur l'esprit qui animait l'œuvre. Les messes et les motets « farcis » étaient en pleine décadence. Condamnés par l'Église, ils répugnaient aussi au goût épuré des fidèles, et la Réforme, si impitoyable pour les mœurs de la gent sacerdotale, n'avait pas peu contribué à désinfecter le temple de ces ordures.

On commençait à entrer plus profondément dans le sens vrai du texte des paroles, et à ne plus le considérer comme un simple canevas à broder, canevas, où tout le reste était d'ailleurs confusément ordonné : rhytme, prosodie, etc. Le progrès était énorme, et, en s'étendant finalement à la morale, à la liturgie et à l'art, il inaugurait une ère nouvelle, dont nous bénéficions largement encore aujourd'hui. Les musiciens flamands avaient trop d'intuition esthétique, pour ne point renoncer à des erreurs dès long-

temps accréditées, et pour ne point s'adonner désormais exclusivement aux charmes de l'harmonie et à l'expression sincère et logique des paroles.

D'ailleurs, Philippe II, toujours rigoureux, au sujet des prescriptions du culte, avait, bien que médiocre mélomane, un goût assez éclairé de l'art des sons et un instinct assez prononcé des lois morales qui le régissait, pour exiger énergiquement qu'il n'y fût point porté atteinte. Tout ce qui se déroule, aux chapitres précédents, n'en est que l'application directe et pratique.

V.

Ghersem (Géry de),

compositeur réputé de la fin du XVIe et du commencement du XVIIe siècle — Informations préliminaires. — Nicolas Desquesnes, musicien excellent, appelé, par Philippe III, aux fonctions de directeur de sa chapelle particulière. — Refus du maître, motivé par son âge apparemment. — Témoignage, à ce sujet, fourni par l'historien Leboucq. — Nicolas Desquesnes mort à Sebourq, en 1633, après y avoir été curé de l'église paroissiale, pendant quarante ans. — Singulière homonymie. — Un Nicolas Duquesne, dit *à Quercu*, devenu secrétaire particulier de Gabriel Bacqué, abbé d'Eename. — Son patron, décédé en 1582, à la suite du pillage du couvent, Nicolas Duquesne, originaire de Lessines, ne suivit point les religieux d'Eename dans leur refuge à Audenarde. — Où se rendit-il? — On connaît un Jean Desquesnes, auteur de compositions imprimées à Anvers, en 1591. — Fétis le croit originaire de Mons, qui n'est guère éloigné de Lessines. — Il est probable que Nicolas Duquesne, jeune encore, a obtenu un humble vicariat, au diocèse de Cambrai, dont dépendait Eename, puis est devenu curé de Sebourq. — Son vieux maître était mélomane, et s'occupait de sonneries campanaires. — Précisément Nicolas Desquesnes organisa le carillon de Sebourq. — Les rapprochements s'arrêtent là. — Le compositeur Laurent De Vos, sans l'aventure funeste qui priva le monde musical d'un de ses meilleurs maîtres, eût représenté, avec non moins d'éclat, l'art musical néerlandais à Madrid. — On a, sur la fin tragique de ce *princips musicorum*, une version différente de celle fournie par Jean Doudelet. — C'est une lettre d'un religieux d'Eename, datée de Douai, où fut exécuté Laurent De Vos, et adressée au même Nicolas *à Quercu* dont il vient d'être question. — Reproduction intégrale de cette pièce curieuse — Au lieu d'innocenter Laurent De Vos, comme le fait Doudelet, De Metz complète les récits de Balique et de Colendini, qui parlent d'un motet du maître où l'histoire des troubles en Néerlande était habilement intercalée. — De Vos impliqué dans une conspiration contre le gouverneur des États. — Dramatisation du fait de son arrestation et de son exécution. — Traduction de la lettre latine de De Metz, datée du 29 mars 1580. — Modifications dans le personnel de la chapelle flamande, lors de l'avènement de Philippe III.

— Mathieu Romero succède notamment à Philippe Rogier, comme maître de la royale institution, et Géry De Ghersem à Adrien Capi. — Compositeurs de la dite chapelle, au dernier « tercio » de 1598. — Œuvres mises au répertoire vers la même année : messes, motets et *villancicos*, d'Adrien Capi, de Jean de Namur, de Philippe Dubois, de George Dela Hèle, de Philippe Rogier, de Gérard de Turnhout, etc. — Extraits. — Les musiciens, placés à la tête de la chapelle, obligés de fournir des compositions religieuses, avaient aussi, comme directeurs des concerts de la cour, à livrer des œuvres instrumentales et scéniques. — Ces artistes eurent partant l'occasion de contribuer à l'éclosion des premiers essais de drames lyriques. — L'origine de ces pièces gît donc dans les palais, où de grands personnages participaient aux intermèdes chorégraphiques aussi bien qu'aux jeux de comédie et de tragédie. — Une vive émulation était provoquée parmi les cours souveraines de l'Europe. — Nos maîtres s'y seront montrés aussi ingénieux qu'habiles, à titre de directeurs, de compositeurs et d'exécutants. — Si des traces n'existent pas de ces improvisations lyrico-dramatiques, il en faut imputer la cause à la prédominance de l'élément religieux, dont le moindre spécimen était soigneusement conservé. — Comme contre-coup, les gouverneurs généraux des Pays-Bas, fournis par l'Espagne, donnent une vive impulsion aux exercices lyriques, au palais de Bruxelles. — Considérations judicieuses, à ce sujet, de M. Barbieri. — *La Selva sin amor*, pastorale lyrique, représentée, en 1629, au palais royal à Madrid. — Attributions éventuelles faites à divers compositeurs espagnols, quant à l'auteur véritable de la musique de cette de cette églogue. — Droits que peuvent revendiquer également les Flamands, et notamment Juan de Namur. — Quant à la musique instrumentale, les *bandas* attachées à nos gildes commerciales installées jadis dans la péninsule ibérique, auront répandu partout, à commencer par celles dévouées à la *junta* des marchands de Séville, leur art éclairé et avancé. — Couplets de Saint-Jacques de Compostelle, chantés, au XVIe siècle, dans les rues de Bruxelles. — Extrait d'un opuscule rarissime qui concerne ces exécutions. — Description. — Le timbre seul de la chanson est connu. — Canon reproduit, dans *l'Atlas* d'Ortelius, à l'endroit de la carte de la Galice. — Le thème est-il une chanson populaire de Saint-Jacques ? — Reproduction. — Mélodies de ce genre perdues. — L'air de Saint-Jacques joué au carillon d'Audenarde, au XVIIe siècle, par Pierre Châtelet, membre de la confrérie des pélerins érigée en cette ville. — Citation — Invasion persistante de l'élément espagnol dans la composition de la chapelle flamande à Madrid. — Nouvelles recrues exotiques. — Chantres jubilaires qui se retirent ; parmi eux, Adrien Capi. — Claudio De la Sablonara installé comme « puntador de los libros. » — Nomenclature

officielle du personnel chantant et jouant, au second « tercio » de 1599. — Le « cantorcillo » tournaisien, Corneille Musel se retire dans un couvent de Capucins. — Le grand facteur d'orgues, Mathieu Langhedul, est rayé de la liste, au premier tiers de 1603. — Sa signature facsimilée. — Son collègue, Jean Brebos, paraît seul, à titre de « templador, » en 1604. — Deux annotations relatives à Géry De Ghersem et à Pedro Patino. — Ce dernier part, l'année suivante, pour les Flandres. — Corneille Verdonck ne tarde pas à l'y rejoindre. — Son vrai rôle va commencer. — Sa signature empruntée à un document de 1586. — Irruption de « cantorcillos, » la plupart espagnols. — En 1608, tous les enfants de chœur appartiennent à la péninsule. — Le maître de chapelle Mathieu Romero cumule ses fonctions avec celles de chapelain « de banco. » — Géry de Ghersem disparaît, à partir de 1604. — Seuls, Nicolas Bablincourt, maître de latin, et Juan Brebos, tiennent bon. — Liste du personnel de la chapelle flamande espagnolisée, au premier « tercio » de 1608. — Rentrée, en 1609, de Géry De Ghersem, comme simple chantre. — Mystère à dévoiler. — Il reparaît, en 1616, et s'offre, parmi les « reservados, » c'est-à-dire pensionnés dont on produit le certificat d'existence, avec Jean de Namur et Nicolas Dupont. — Jean de Namur a pour nom Jean Dufont. — Il est auteur d'œuvres musicales, dont quelques unes ont fait partie de la bibliothèque de Jean IV de Portugal. — Il demande de retourner en son pays, et de résigner sa prébende d'Yvoix, en faveur de son neveu. — Deux pièces intéressantes. — Sa biographie. — Reproduction. — Première mention d'un joueur de théorbe : Felipe Pichinini. — De Blabincourt reçoit son congé en 1623. — Nicolas Dupont disparaît également à cette date. — Nomination, en 1626, d'un violiste allemand : Henri Boteler. — Mention, en 1628, de « Jerie de Geser, » c'est-à-dire Géry de Ghersem. — Peu après, son décès est enregistré, comme celui de Pedro Corneto et d'Adrien Capi. — Ces trois artistes pourtant reparaissent, sous la plume du scribe officiel, en 1629 et 1630. — Sont-ce des arrérages de paiements touchés par leur famille ? — Récapitulations au sujet de De Ghersem. — Durée de son service en Espagne et aux Pays-Bas. — Rapprochements divers. — Sa mort en 1630, d'après une épitaphe déjà publiée. — Considérations relatives à l'origine de sa famille. — Ses œuvres. — Son portrait vraisemblable. — Arrangements qu'il a subis. — La prédominence de l'élément espagnol s'accentue, ainsi qu'il conste d'une nomenclature des deux chapelles royales. — Reproduction de ce document. — Bartholomée Jubenardi, harpiste. — Les instrumentistes italiens et français en faveur. — Philibert Brack, théorbiste. — Retraite de Mathieu Romero, maître de la chapelle flamande. — Son successeur est Charles Patino, lequel tient déjà les « cantorcicos. » — Appellations diverses de Philibert Brack. — La dénomination d' « Estui, » n'est autre que celle de *Stuyck*, apparte

nant à une famille de tapissiers flamands établie à Madrid. — Florian Rey, violoniste. — La fusion de la chapelle espagnole avec la chapelle flamande, opérée par éliminations. — Dernière trace d'existence de celle-ci, en 1636. — Liste de la *capilla flamenca*, à cette date. — *Consommatum est!* — La *capilla real*, la seule conservée, renferme quelques noms néerlandais. — Double source de revenus des souverains d'Espagne. — Charges trop lourdes pour l'entretien d'une chapelle exotique. — L'art musical espagnol, mieux organisé, s'est débarrassé d'une concurence gênante et d'ailleurs grandement affaiblie. — Composition de la chapelle royale, en 1637. — Instruments employés en cette institution. — Le clavecin tenu par maître François Clavijo. — S'est-on servi de clavecins néerlandais? — Débris, trouvé à Tolède, d'un Jean Couchet, l'émule des Ruckers. — Rosace au génie ailé, avec les initiales I.-C. — Recomposition imaginaire de l'instrument, à l'aide d'un clavecin du même maître, unique exemplaire connu. — Description. — Le millésime 1651 reporte le débris de Tolède vers cette date. — Deux rosaces différentes. — Reproduction en gravure. — Pour la *vihuela* (*de mano?*), c'est, on l'a vu, Henri Boteler qui en remplit l'emploi. — François Le Cocq, remarquable guitariste flamand, apparemment instruit en Espagne. — Méthode manuscrite de lui, dédiée aux archiducs Albert et Isabelle. — Aux Espagnols la prééminence de la guitare, en somme. — Rabaissement injuste de leur virtuosité individuelle et originale par Constantin Huygens. — Comparaisons, appréciations, notes, etc. extraites de la correspondance de ce gentilhomme virtuose. — La musique espagnole appréciée par lui. — Réfutations. — Alonso Laloo, jugé comme le meilleur musicien du début du XVIIe siècle, par Cérone. — Il se nommait, dans sa jeunesse, François, et adopta le prénom d'Alonso, quand il fut appelé à faire partie de la chapelle royale de Madrid. — Depuis, il repassa aux Pays-Bas, pour y remplir le poste de secrétaire du comte de Hornes. — Saisie de ses biens. — Était-il instrumentiste ou chantre ? — Son nom, associé à celui de Romero et de Victoria, annonce un compositeur. — Aucune trace de lui dans la chapelle flamande. — Faustier, chapelain d'autel, en 1638. — Mort, en 1647, de ce chantre et de Mathieu Romero, maître de chapelle. — Deux lettres intéressantes sur Juan Faustier, sollicitant une prébende à Anvers. — Décès de Boteler, en 1652. — Corneille Cocx reçu, en 1653, comme violon de la cour. — Ignace Cerf installé, en 1655, à titre de *musico de vihuela*, et début, comme chantre, de Pierre Wilche. — Décès de ces deux derniers artistes, y compris un François Grao (Grau?). — Le doute sur la provenance de Grao, n'est guère possible, en la rapprochant du bourg de Grao (Valence). — Juan Cocx devenu impotant, en 1678. — Deux violons à la cour, en 1680. — Un seul, en 1689. — Les registres se terminent sur cette décadence, en

1691. — Dans une liste de la *real capilla* de Louis Ier, on rencontre un Joseph Gesenbech (Wesembeck?), remplissant les fonctions d'hautbois. — Engouement, vers le milieu du XVIIIe siècle, pour la musique italienne, la napolitaine surtout. — Extraits. — Opinions de quelques autorités compétentes, au sujet du talent musical des Néerlandais. — Leurs éloges, sans être hyperboliques comme ceux des Italiens, n'en ont pas moins une haute signification. — Le fait de la vulgarisation, par eux, des productions néerlandaises, vaut toutes les épithètes ronflantes. — Transcriptions, variations, etc., des thèmes flamands, surtout de ceux de Jacques Deprès. — La guitare interprétant des compositions religieuses. — Œuvres d'Agricola, de Deprès, de Willaert, de Gombert, etc. reproduites et arrangées, dans la *Musica en cifras*, d'Alonso Mudarra (1546). — Œuvres de Deprès, de Gombert, Verdelot, Lupus, Loyset, Jacquet, Piéton, Willaert, Archadelt, Baudouin, interprétées dans la *Silva de Sirenas*, d'Enriquez de Valderravano (1547). — Impression tabellaire. — Messes de Deprès et motets de Willaert, Gombert, etc., reproduits dans la *Musica de vihuela*, de Diego Pisador (1552). — Extrait du *prologo* renfermant l'éloge de Deprès. — Les « famosissimos autores. » — Œuvres de Deprès, Lupus, Lhéritier, Gombert, De Silva, Willaert, Verdelot, Archadelt, dans l'*Orphenica Lyra*, de Miguel de Fuenllana 1554). — La *vihuela da mano* et la *guittara*. — Une *vihuela* à sept cordes. — Instruments du *Melopeo*. — Œuvres néerlandaises citées dans le *Libro de la declaracion de los instrumentos*, de Jean Bermudo (1555), dans le *Libro de musica de vihuela de mano*, du même (1555), et dans l'*Arte triplarra*, aussi du même (1549). — Mentions semblables dans les *Libros de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, de Luys Venegas de Henestrosa (1557). — Éloge de Créquillon. — Arrangement de pièces de Josquin, Créquillon, etc. — Œuvres de Wreede, reproduites dans les *Obras para tecla, harpa y vihuela*, d'Antoine de Cabeçon (1578). — L'auteur a été en Flandre. — Notes sur Jean Wreede. — Originaire des Pays-Bas, ce maître peut être rapporté au Jean Wreede, dont une œuvre est à la Sixtine. - Il fut au service du Ier duc d'Albe, lequel fut créé chevalier de la Toison d'Or par Charles-Quint. — Fut-il maître de la chapelle particulière de ce seigneur? — Chanson à trois parties de lui, avec paroles dudit duc d'Albe. — Appréciation et reproduction. — Maîtres néerlandais utilisés par Antoine de Cabeçon. — Créquillon, Clemens *non papa*, Deprès, Verdelot, Jacquet, Richafort, Willaert, Lupus, Gombert, Lassus. — Ce dernier envisagé, comme modèle à suivre, dans l'*Arte de musica*, de Francisco de Montanos (1592). — Appréciation. — Deprès et Gombert célébrés, comme talents supérieurs, dans le *Libro de tientos y discursos de musica*, etc., de Francesco Correa de Arauxo (1626). — Citation intéressante. — Le volumineux traité d'André Lorente : *El porque de la musica* (1672,) partiellement puise aux sources

néerlandaises, que représentent Tinctoris, Puteanus, Érasme, Pierre-Ferdinand Buch et Rogier. — Extraits du *Melopeo* de Cérone, relatifs à Deprès, Lassus, Willaert, Gombert, Okeghem et autres. — Deux témoignages modernes. — Mariano Soriano Fuertes, ses déclamations contre le génie musical néerlandais suffisamment réfutées. — Hilarion Eslava; son éloge des musiciens néerlandais du XVIe siècle, et notamment de Philippe Rogier. — Inexactitude chronologique. — Autre méprise. — Influence musicale néerlandaise en Espagne, par l'exécution des œuvres de nos maîtres les plus réputés. — Traces qui en restent. — GRENADE : livres de musique de la cathédrale. — Répertoire de *canto de organo*, où se remarquent des compositions de Gombert et de Phinot. — Reproduction. — Répertoire similaire plus moderne, où figurent six motets d'Ambrosio De Cotes.— Reproduction.— Orgues grandes et petites. — Ambrosio De Cotes, ou plutôt Cotes, était maître de chapelle de ladite cathédrale. — Présomption en faveur de sa nationalité néerlandaise. — Appartenait-il à l'une ou l'autre colonie industrielle flamande, installée, soit à Séville, soit à Grenade même ? — Son prénom rarement employé en Espagne. — Instruction ordonnée, quant à sa gestion, en 1591. — Faits à sa charge. — Négligence dans son service. — Sa vie désordonnée. — Documents reproduits à ce sujet. — Sa replique, où il nie tout ce qui lui est reproché. — Sa justification. — Il invoque, à l'appui, le témoignage de maestro Figuera. — Son explication, quant à l'exécution de chants obscènes. — Documents. — *Ave Maria* à 8 voix de lui.— Il avait vécu à Grenade, depuis une dizaine d'années.— Il disparaît des registres, en 1596. — Fac-simile de sa signature : *Cotes*. — Déchéance de la musique, autrefois si florissante, en la cathédrale de Grenade. — Memorial très-intéressant sur l'exécution musicale en la dite église. — Reproduction. — Ménestrels secondant les chantres. — Constitutions pour la musique, remontant à Ferdinand et Isabelle, et modifiées par Charles-Quint. — Extraits relatifs à l'organiste-chapelain. — SARAGOSSE: compositions néerlandaises manuscrites conservées à la cathédrale de *San Salvador*. — Jachet, Petit-Jean de Lattre, Lassus, Philippe De Monte. — Autres œuvres manuscrites à *Nuestra Senora del Pilar*. — Auteurs : Carlo Patino, Pedro Buch et Philippe Rogier. — Œuvres imprimées de Verdelot et de Pevernage. — BURGOS: livres de *facistol*. — Œuvres exclusivement espagnoles.— Déprédations et destructions. — *Psalterium romanum*, imprimé par Plantin. — VALLADOLID : compositions imprimées d'Archadelt, de De Monte, de De Brouck, de Cornet, de Lassus. — Les *Opuscules* d'Edouard Lupo, édités chez Plantin, en 1602. — Correspondance de l'auteur avec son éditeur. — BARCELONE : collection d'œuvres musicales formées par Juan Carreras. — Catalogue insuffisant, surtout quant aux manuscrits des XIIIe et XIVe siècles. — Groupe de maîtres néerlandais, parmi les imprimés: A. Caen, Ber-

chem, Brumel, Balduin (Noël), Gombert, De Brucq, Jachet, Deprès, Lhéritier, Loyset, Pionnier, Pipelaere, De la Rue, Richafort, Piéton, Verdelot, etc.— *Moteta de la corona* modifiés. — Parmi les anonymes : Jean De Vingle (Winckel ?). — Messe de Patino. — VALENCE : à la cathédrale, recueil de motets de Jean Mallaert (Maillart ?). — ALCALA : auteurs néerlandais à relever. — SÉGOVIE : œuvres néerlandaises de la cathédrale, détruites dans un *autodafé* à Burgos. — Document. — LÉON : tentatives restées infructueuses, pour y relever les œuvres flamandes. — Document. — MADRID : anéantissement de la bibliothèque musicale de la chapelle royale, au XVIIIe siècle. — Rien dans le couvent de l'*Incarnacion*, à ce qu'il paraît. — Riche bibliothèque de M. Barbieri, utilisée par nous. — ESCURIAL : œuvres de Lassus, parues de 1571 à 1588, à Paris. — Description. — Autres œuvres néerlandaises, publiées dans le *Thesaurus Litaniarum*, de G. Victorinus, en 1596, à savoir : celles de Roland, Ferdinand et Rodolphe Lassus, de De Monte, de De Melle, de Sale, de Regnart, etc. — LISBONNE : œuvres néerlandaises citées dans le précieux catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV de Portugal. — Archadelt (Jacques), Barbé (Antoine), Beauvarlet (Henri), Benedictus, Bernard (Philippe), Boquet (Jacques), Camphuysen (Théodore), Caulier (Carlos), Clemens *non papa*, Cornet (Séverin), Créquillon (Thomas), De Macque (Jean), De Buus (Jacques), Des Champs (Jean), Deprès (Josquin), Desquesnes (Guillaume), De Vos (Laurent), De Wert (Jacques ou Jacquet), Dillen (Guillaume), Dromal (Jean), Dubois (Stéphan), Dubois (Philippe), Faignient (Noé), Font (Jean du) aliàs *Namur*, Dath (André), Ghersem (Géry de), Ghiselin (Jean), Goes (Damien de), Gombert (Nicolas), Gossuin (Ant.), Havericq (Damien), Helling (Jean Lupus), Hennius (Fr. Égide), Hodimont (Léonard), Hollander (Herman), Hollingue (Jean de), dit Mouton, Isaac, Jannequin (Clément), Jacquet ou Wert, Kempis (Nicolas à), Kerle (Jacques), La Hèle (George de), Lassus (Ferdinand, Orland et Rodolphe), Latere (Jean de), Lefébure (Jacques), Lefébure (Jean), Lefébure (Laurent), Le Jeune (Claude), Le Maistre, Lhéritier, Libert (Henri), Listenies (Nicolas), Louys (maistre), Lupi (Jean), Maillart (Pierre), Manchicourt (Pierre de), Matelart (Jean), Melle (Renaud de), Messaus (Guillaume), Monte (Philippe de), Municke (Johan), Nervius (Léonard), Orto (de), Papius (André), Payen (Jean), Perisson (Cambio), Pevernage (André), Phalèse (Pierre), Phalèse fils (Pierre), Philips (Pierre), Piéton, Pont (Nicolas de), Potelet (François), Regnard (Charles, François, Jacques, Paschaise), Richard (Balthazar), Richafort (Jean ?), Rumonte (Pedro de), Rogier (Philippe), Rore (Cyprien de), Rosiers (André de), Silva (André de), Susato (Tilman), Swelinck (Jean-Pierre), Therache (Pierre de), Turlur (Inglebert), Turnhout (Jean), Van Antwerpen (Gabriel),

Van Belle (Jean Risport), Van Eick (Jacques), Van Heymissen (Philippe), Verdelot (Philippe), Verdonck (Corneille), Verryth (Jean-Baptiste), Vredeman (Michel), Waelrant (Hubert), Werrecoren (Hermann-Matheus), Willaert (Adrien), Willems (Jacques). — — Descriptions, annotations, rapprochements. — Conclusion.

NOTES SUPPLÉMENTAIRES

Au rapport de Pierre Leboucq, auteur d'une *Histoire du comté de Sebourq*, parue en 1645, Nicolas Desquesnes, « grand musicien et componiste, » fut sollicité, par Philippe III, pour devenir maître de sa chapelle particulière à Madrid. « Je ne peu, dit l'écrivain, assez louer les bones qualités desquelles estoit ce vénérable pasteur, estant bon théologien et expérimenté en la musique, tellement que son chant fut si répandu par le pays, que Sa Majesté catholique Philippe troisième, Roy d'Espagne (d'heureuse mémoire), l'avoit mandé pour estre le maître de sa musique en sa cour de Madrid ; mais il s'en excusa fort prudemment, au consentement de Sa Majesté. »

Il existe, au sujet de ce Nicolas Desquesnes, une singulière homonymie, que nous n'essayerons pas de convertir en identité réelle. L'avenir s'en chargera probablement. L'éminent musicien en question fut bachelier en théologie et pasteur de Sebourq, près de Valenciennes, pendant quarante ans, et mourut, au dit Sebourq, en 1633. D'autre part, un Nicolas Duquesne, dit *à Quercu*, après avoir obtenu les ordres sacrés, devint secrétaire particulier de Gabriel Baqué, abbé d'Eename en Flandre. Lorsque les réformés pillèrent le célèbre couvent de ce lieu et forcèrent les religieux à chercher un asile ailleurs, Gabriel Baqué alla se refugier dans diverses localités non encore conquises par les insurgés, et, des jours meilleurs ayant luî, il s'était mis en route pour regagner Eename, lorsque la mort vint l'enlever inopinément à Etichove, en 1582. Il n'est pas

probable que son secrétaire soit venu s'installer, avec les autres religieux, au refuge d'Eename à Audenarde; du moins on ne trouve, nous a-t-on assuré, aucune trace de son séjour en cette résidence, appelée *de Rame*, et où les moines continuèrent à rester jusqu'en 1606. Nicolas Duquesne originaire de Lessines, était parent de l'abbé Baquet, lequel eut pour berceau le village d'Ellezelles ([1]).

On compte encore un Jean Desquesnes, auteur de *Madrigali* imprimés à Anvers, en 1591, et que Fétis croit originaire de Mons ou de ses environs, à cause des nombreuses familles Desquesnes qui existent de ce côté. Voilà, ortographe à part, une première similitude à noter avec le prêtre qui était dans l'intimité du supérieur de l'abbaye d'Eename. Ce prêtre, jeune encore, puisqu'il s'attacha à son maître au sortir du séminaire, peut, au décès de ce dernier, avoir reçu une humble position de vicaire, dans le diocèse de Cambrai dont dépendait Eename, pour aboutir finalement à la cure de Sebourcq, qu'il conserva, comme nous venons de le voir, jusqu'à sa mort. L'abbé Baqué était mélomane, et un grand soin était donné à la musique, durant sa gestion; même, si notre mémoire ne nous fait défaut, il y avait déjà alors une sorte de carillon dans la tour de l'abbaye d'Eename. Or, Pierre Leboucq constate précisément que le clocher de Sebourq « est garni de dix-huit cloches, rendans un accord de carillon fort harmonieux et esclatant, ayans eu leur ton de Monsieur maistre Nicolas Desquesnes. »

Les sources biographiques sont rares pour nos illustrations musicales. On conçoit qu'un artiste dont le talent et le renom avaient éveillé la convoitise d'un monarque d'Espagne, mérite une place à part dans l'histoire, et justi-

([1]) Nous devons la plupart de ces renseignements à M. Edm. Beaucarne, bourgmestre d'Eename.

fie, eu égard à l'exiguité des particularités conservées sur sa carrière musicale, les rapprochements que nous venons de faire à son sujet.

Si Laurent De Vos avait vécu alors, voilà aussi le maître qui eût représenté, avec un succès éminent, l'art musical néerlandais en Espagne. Un document du temps l'appelle, au même titre que d'autres que l'on connaît déjà par leurs qualités supérieures, *princeps musicorum*. Relativement à sa mort funeste, le même document nous fournit une version assez différente de celle que transmet Jean Doudelet, dans ses *Chroniques inédites*. C'est un extrait d'une lettre datée de Douai, le 29 mars 1580, par Pierre De Metz, religieux d'Eename, et adressée à Nicolas *à Quercu*, le même Desquesnes dont il vient d'être parlé. N'en privons point nos annales :

D. Nicolas a Quercu.

..... Ad nova quod attinet, D^s d'Enchy, capitaneus camaracensis, jussit, in foro publico, patibulo affigi symphonascum ecclesiæ cathedralis, magistrum Laurentium Vossin, qui et sacerdos erat et musicorum nostri temporis facilè princeps. Is videns primò Jesuitas, deinde Minoritos expulsos, ac ecclesiasticos majori in dies versari periculo, pio zelo motus, cum D^no de Noyelles, capitaneo Bapalme, intelligentiam habebat, ac ei civitatem tradidisset, si conatus illius felicem successum habuissent. Sed (o nusquam fides tuta!) is qui secretorum ipsius omnium conscius fuerat, litteras ipsius symphonasci ad capitaneum camaracensem detulit quibus lectis, cautè dissimulans id quod erat, venit post meridiem ad templum Divæ Mariæ, stipatus aliquot ex suis ac inventum symphonascum blandè compellabat, dicens : Eh ! quoi, Monsieur le chantre, voulons-nous un peu aller passer le temps, et chanter quelque chansonnette ? Nam frequenter ad ipsum, hàc de causà vocatus fuerat. Ille nihil mali suspicans, respondit sibi placere : Et s'il plaisoit à Monsieur qu'il s'en ira trouver ses livres

et choraulx. — Non ! non ! respond Monsieur, il n'est pas besoing de tout cela; nous chanterons bien quelque chanson sans livres ou choraulx.

Ac sic ignarum doli latentis duxit secum ad castrum. Quo postquam ventus est, priùs ei objecit quæ in litteris de dicerat; sed is, exterritus nullius de conscium dicebat, donec vocatus esset qui litteras attulerat. Qui cùm in conspectu venisset, justâ indignatione commotus, in eum insiliit (nam adhuc liber erat), ac ob longo cultro, quo accinctus erat, cum occidisset, ni milites capitanei ilicò in illum manus injecissent. Hic in obscurum carcerem conjectus est, ac variis tormentis examinatus, sed nunquam adduci potuit ut aliquem confederatorum proderet. Habes miserabilem historiam illius symphonasci, cujus casum eò magis doleo, quod mihi optimè notus fuerat. Retuli autem ea fide qua hic descripta fuit ad patrem Domini d'Enchy.

Duaci, 29 martii 1580.

PETRUS DE METZ (1).

Doudelet essaie d'innocenter Laurent De Vos. D'Inchy, gouverneur de la ville et de la citadelle de Cambrai, a simplement assouvi sa rage, en faisant pendre, sans vouloir permettre qu'il se justifie, le célèbre prêtre-compositeur. La *Revue cambrésienne* (2), se fondant sur les récits de Balique et de Colendi, parlent d'un motet trés-développé, où fut retracé, d'une façon habile, l'histoire des troubles en Néerlande D'Inchy, assistant à l'exécution de cette œuvre hardie, fit incontinent saisir l'auteur et l'étrangler bientôt après, sans autre forme de procès. De Metz avoue nettement que Laurent De Vos était impliqué dans une conspiration contre le gouverneur des États, et prend sur le vif la scène où d'Inchy, après avoir invité le maître de chapelle à chanter quelque couplet, le conduit au château-

(1) Communication également due à M. Edm. Beaucarne.
(2) Année 1838, p. 81.

fort, lui fait la lecture d'une lettre secrète de De Vos envoyée à l'adresse du seigneur de Noyelles, l'enferme dans un cachot, et, l'ayant soumis à la question par la torture, le fait périr misérablement.

Traduisons cette narration dramatique, conforme, dit De Metz, à celle qui fut faite au père du gouverneur d'Inchy :

« En fait de nouvelles, le seigneur d'Inchy, capitaine de de Cambrai, ordonna, en pleine place publique, de livrer à la potence, le phonascus de l'église cathédrale, Laurent De Vos, qui était prêtre, et, sans conteste, le premier musicien de son époque. Celui-ci voyant expulser d'abord des jésuites, puis les minorites, et de jour en jour les prêtres approcher de l'abîme, voué par un pieux zèle, se mit en relations suivies avec le seigneur de Noyelles, capitaine de Bapaume, et lui aurait livré la cité, si ses efforts avaient pu obtenir un résultat heureux. Mais (ô confiance nulle part en sureté !), celui qui connaissait tous ses secrets, transmit ces lettres du phonascus au capitaine de Cambrai. Les ayant lues, et dissimulant adroitement ce qu'elles révélaient, il vint, dans l'après-dîner, à l'église de Notre-Dame, et interpella, d'une façon aimable, le maître qui se trouvait là, disant: « Eh ! quoi ! monsieur le chantre, voulons-nous aller « passer le temps et chanter quelque chansonnette ? » Car, souvent, D'Inchy l'avait fait mander chez lui pour le même objet. De Vos, ne soupçonnant rien de mauvais, répondit qu'il acceptait volontiers l'invitation. — « Et s'il plaisoit à Monsieur qu'il s'en aille trouver ses livres et ses choraux ? » — « Non, non ! nous nous passerons bien de tout cela ; « nous chanterons sans ces auxiliaires. »

« Le gouverneur conduisit ainsi l'artiste, qui ne prévoyait point le piège, à la citadelle, où, à peine arrivés, il lui exposa ce qu'il venait d'apprendre dans la lettre.

De Vos, épouvanté, prétendit qu'il n'avait aucune connaissance de cela, jusqu'au moment où fut appelé le porteur du message. Quand il s'offrit, le maître, ne se sentant pas de colère, s'élança sur lui, car il était encore libre de ses mouvements, et l'eût tué de son long couteau qu'il portait à la ceinture, si les soldats du capitaine ne se fussent aussitôt interposés. Jeté dans un obscur cachot, De Vos fut soumis à la question, au moyen de diverses tortures, mais ne put être réduit à trahir aucun confédéré Voilà la triste histoire de ce chantre, dont je déplore d'autant plus l'infortune, qu'il m'était parfaitement connu. Mon récit vous est fait avec la même fidélité qu'il l'a été ici au père du seigneur d'Inchy.

« Pierre De Metz.

« Douai, le 29 mars 1580. »

On trouvera, aux tomes Ier et IIIe de *la Musique aux Pays-Bas*, divers renseignements biographiques concernant Laurent De Vos.

Si la mort de Philippe II et l'avènement de son successeur Philippe III (1598), amenèrent dans la région politique d'Espagne de profondes modifications, ces deux faits considérables en produisirent aussi de très-sensibles dans le domaine musical, officiel s'entend, le seul sur lequel pivotent nécessairement nos investigations (1).

En 1596, l'année même du décès de Philippe Rogier, un seul fait est à enregistrer :

Felipe Saint-Omer salio de cantorcico, al fin de setiembre deste año 1596.

(1) Mariano Soriano Fuertes, dans son *Historia de la musica Española*, va un peu trop vite en besogne, en déclarant que, d'un coup, à partir du règne de Philippe III, la chapelle royale ne fut plus composée que de musiciens espagnols.

Rien, à l'année suivante. Rogier n'est point remplacé dans ses fonctions de maître de chapelle ; Géry De Ghersem reste chantre ; Corneille Verdonck, « moço de capilla, » continue à figurer parmi les « officiales, » dont font partie également, à titre de « templadores, » Jean Brebos et Michel Langhedul. Mais, en 1598, de grands changements surgissent dans la royale institution.

Le 19 octobre, Mateo Romero y fait son entrée, en qualité de maître principal, et Adrien Capi, ayant renoncé à son poste de « teniente, » y a pour successeur, à la même date, Géry De Ghersem.

Mateo Romero, maestro de capille, desde 19 de octubre, es maestro, antes cantor.

Adrian Capi, tiniente.... hasta 19 de octubre, que entonçes dexo de ser tiniente.

Le 9 juillet, Francisco Ponçe et Juan Bon avaient été reçus « en casa de los niños. » On a donc, au « terçio postero de 1598, » le personnel suivant, que nous enregistrons d'après le nouveau mode adopté par le scribe, dans la formation des rôles de la chapelle royale :

LISTA DE LAS PERSONAS DE LA CAPILLA FLAMENCA DE SU MAGESTAD, QUE HAN TENIDO EN ESTE TERÇIO POSTRERO DEL AÑO 1598.

Don Alvaro de Carnajal, limosnero mayor, todo el terçio. — Joan de Guzman, sumillier del oratorio. — Don Alvaro de Atayde, sumillier del oratorio. — Mateo Romero, maestro de capilla, desde 19 de otubre, es maestro y antes cantor. — Gery de Gersem, tiniente de capilla, desde 19 de otubre, y se le a de contar desde entonces 60 maravedis mas, cada dia, por razon de su comido como tiniente. — Everardo Paulino, capellan y confesor del comun. — Engrand Morguet, capellan y cantor. —

Theodoro Wynant, capellan. — Rolando Wynckelio, cappelan y maestro de los niños que fue, se le an de contar dos plaças, hasta los 19 otubre, y mas 60 maravedis, por razon de su comida, y lo restante del terçio plaça ordinaria solamente. — Joan du Boys, capellan de altar y cantor. — Joan Fustier, capellan de altar y cantor. — Tilmant Laurent, capellan de altar y cantor. — Nicasio Husart, cantor. — Pedro Corneta, cantor. — Pedro Wauters, cantor. — Cornelio Obdam, cantor. — Joan Huys, cantor. — Estevan Enriques, cantor. — Simon Merçenario, cantor. — Felipe Cauwenhoven, cantor. — Joan Carau, cantor. — Adrian Capi, tiniente que fue, se le à de contar 60 maravedis mas que su plaça, hasta los 19 otubre, que entonces dejo de ser tiniente. — Martin Buzet, cantor. — Inglebert Turlur (1), cantor que fue, murio por el mes de mayo del terçio segundo de 98, y no se le contó el mes por duido, a sele de contar aora por recompensa este mes. — Antonio Hoquet, cantor. — Hendrique Bibau, cantor — Carlos Frombila, cantor. — Nicolas de Ponte, cantor. — Felipe de Bois, cantor. — Joan de Namur, cantor. — Felipe Scintomer, cantor. — Nicolas Bablincourt, maestro de latin de los niños. — Isac Bertu, apuntador de los libros de la capilla. — Cornelio Verdonc, mozo de oratorio de su Magestad. — Joan d'Arras, mozo de capilla. — Jaques Becman, mozo de capilla que fue, sirvio hasta veinte y cinco de julio del terçio segundo del año de 98, y no se le contó por descuydo, a sele de recompensar los dias que son en este terçio. — Carlos Veno, mozo de capilla. — El licenciado Nabares, mozo de limosna, todo el terçio. — Joan Brebos, templador de los organos. — Mateo Languedult, templador de los organos. — Joan de Notere, furriel de capilla.

Los Cantorcitos. — Pedro Hamelin. — Omar Musel. — Antonio Collier. — Antonio de la Mota. — Carlos Collier. — Christiano Hollandre. — Miguel Faneau. — Jacques de Autruel. — Cornelio Musel. — Guillermo Cornelio.

Doctor Don Alvaro de Carnajal (2).

(1) Il y a de lui des œuvres, au catalogue de Jean IV de Portugal
(2) *Archivo del palacio real*, etc., à Madrid.

Les œuvres, mises au répertoire, aux années 1597 et 1598, sont presque toutes d'Adrien Capi, de Juan De Namur, de Philippe Dubois, de George De la Hèle, de Philippe Rogier, de Gérard De Turnhout, etc.

El terçio primero del año de 1597.

Quente, etc., por mandado de Garcia de Loaysa y del tiniente de la capilla, etc.

[6 Villancicos d'Adrian Capi, tiniente].

A 8: Omnes desaba venient. Juan de Namur, reales 8.

A 8: Hodiè in Jordano. Felipe du Boys, reales 8.

[Messe d'Adrian Capi].

Item, he escrito una misa, en forma grande, a ocho voces: Domine in virtute tua letabitur rex, 47 pliegos, de Felipe Rogier, que montan, reales 94.

ADRIAN CAPI.

19 junio de 1597.

ANTONIO VOTO.

El tercio postrero del año de 1597.

Cuenta, etc., por mandado del tiniente de la capilla, Adrian Cappi, etc.

[Messe non signée].

Item, he escrito un: Patrem, en papeles, a 8, sobre un: Iure lamant e lamie, de George de la Hele, que montan reales 16.

[Magnificat et villancicos d'Adrien Cappi, etc.].

Item, he escrito un motete: Hodiè in Jordano, de Felippe Dubois, que montan reales 12.

[Magnificat de Claudin].

Item, he engradado el libro de Turnhout, numero 103, que montan reales 50.

Item, he escrito una missa, en forma pequena, a 8 voçes, del maestro Felippe Rogier: Que dicere non potuit, mundetur bati (?), que montan reales 40.

ADRIAN CAPI.

Madrid, veinte y nueve de mayo 1598 años.

ANTONIO VOTO.

El tercio segundo del año de 1598.

Quente, etc., por mandado de Don Alvaro y del tiniente de capilla, Adrian Capi, etc. Primeramente, he escrito una missa a 8 : Domine in virtute tua, de Felipe Rogier, que monta reales 42.

Item, he escrito una missa, a 8 voces, de lo Ruey (?), que monta reales 54.

[Messe d'Adrian Capi].

Item, he escrito una missa, a 12 de Felipe Rogier, que monta reales 91.

[Motet d'Adrian Capi].

Magnificat, id.

[Motet de Morales].

ADRIAN CAPI.

En Madrid, 8 de dez^e 1598.

ANTONIO VOTO [1].

Si, à titre de *Cappelmeister*, nos maîtres néerlandais avaient à fournir annuellement, d'après un règlement reproduit plus haut, une série de compositions religieuses, la plupart de circonstance, sorte de *propria sanctorum*, ces maîtres devaient aussi, comme *Concert meister*, écrire, au fur et à mesure des besoins du moment, des pièces instrumentales pour les soirées de la cour, et, en outre, des intermèdes de chant et autres, pour les comédies, les drames ou les oratorios qui s'y representaient. Il en résulte que ces artistes eurent l'honneur de collaborer, là comme ailleurs, aux premiers essais d'opéra, et de donner ainsi une active impulsion à un genre de musique, qui, à l'époque où nous sommes parvenus, tendait à se populariser hors le palais, bien qu'il y trouvât un protecteur généreux, un poëme

[1] Collection Barbieri.

élaboré par une individualité marquante, et un public intelligent et distingué.

Les origines du théâtre lyrique en Espagne doivent évidemment être cherchées dans ces régions élevées, où, en dehors des éléments de succès susdits, il y avait encore l'interprétation consciencieuse et personnelle, confiée aux personnes les plus hupées, et qui comprenait l'art chorégraphique, le précurseur et le générateur parfois du drame musical proprement dit. L'émulation une fois provoquée entre les cours souveraines, c'était à qui eût possédé le spectacle le mieux ordonnancé, parmi toutes les monarchies de l'Europe. On voit d'ici nos éminents musiciens présider à ces nobles distractions scéniques, non simplement en qualité d'improvisateurs de musique sur un canevas donné, mais comme directeurs de toute la partie concertante, où, immanquablement, ils se seront montrés habiles, aussi bien dans le genre sérieux que dans le genre badin. Eu égard à la musique religieuse, cette intervention pour la scène aura paru d'une importance si peu considérable, que non-seulemeut les pièces nées pour disparaître bientôt après, n'ont laissé aucune trace apréciable dans les bibliothèques, mais que, grace aux services rendus par nos maîtres, quant à la confection, la direction et l'exécution de l'élément musical, n'ont point été enregistrés séparement, confondus tous dans la somme globale de leurs appointements. Comme contrecoup de l'impulsion reçue, on voit, aux Pays-Bas, les gouverneurs-généraux fournis par l'Espagne, encourager, de toutes façons, nos premiers essais lyrico-dramatiques, notamment au palais de Bruxelles ([1]).

Notre savant ami Barbieri aligne, sur ce sujet intéressant et non encore approfondi, une série de considérations

([1]) Voy. t. II de *la Musique aux Pays-Bas,* chap. VII, *passim*.

précieuses fondées sur des faits réels. C'est ainsi qu'après avoir remonté jusqu'au XIV siècle, pour retrouver la trace embryonnaire de l'opéra espagnol dans les drames lyriques, il en arrive à déterrer un vrai livret d'opéra, dans une églogue pastorale intitulée : *la Selva sin amor*, mise en musique et représentée, au palais royal, en 1629. Lope, en la livrant au jour, en 1630, avec une dédicace à l'amiral de Castille, dit, ent'autres, que cette bucolique constitue *cosa nueva en España*, et, chose remarquable, il constate que les instruments, occupant la première partie du théâtre, étaient placés sans être vus, *los instrumentos ocupaban la primera parte del theatro sin ser vistos* (1).

A l'égard de l'auteur de la musique, attribuée gratuitement à Bernard Clavijo, par le chroniqueur Teixidor, le dit Clavijo étant décédé le 1er février, 1626, M. Barbieri estime qu'elle pourrait émaner de maestro Romero, dit *il capitan*, du fécond et populaire musicien Charles Patino, des organistes Francisco Clavijo ou Sébastien Martinez Verdugo (2). Nous n'y contredirons point. Seulement, nous nous permettrons de constater que la chapelle musicale flamande, bien que décimée en grande partie, renfermait des artistes capables d'écrire les parties vocales et instrumentales d'une pièce de l'espèce dont il s'agit. Nous citerons simplement Jean de Namur, ramené à son véritable nom plus loin, et qui, auteur de plusieurs œuvres telles que *villancicos*, etc., en avait au répertoire de la chapelle royale, ainsi qu'on vient de le lire. Le génie dramatico-ly-

(1) Nous avons, le premier, attribué cette disposition intelligente aux Italiens, d'après un passage des *Mémoires* de Grétry. Voyez *le Guide musical* du 21 janvier 1875.

(2) Don Luis Carmena y Millan, *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde año* 1738 *hasta nuestros dias, con un prologo historico de* Don Francisco Asenjo Barbieri. — Madrid, 1878, p. IX, X, XIV.

rique flamand, si vivace en Italie, ne saurait avoir faibli en Espagne, au point de ne pouvoir être mis en ligne de de compte avec les sommités du genre de ce dernier pays.

Et, quant à la musique instrumentale spécialement employée, si les gildes marchandes d'Allemagne, d'Angleterre, d'Italie, etc., munies d'un comptoir à Anvers, par exemple, possédaient, outre leur chapelle particulière, une *bande* de musiciens destinés à ouvrir la marche de leurs confrères, dans les processions, les inaugurations, et généralement dans toutes les solennités publiques, la *Junta* des marchands flamands à Séville, de même que toutes les autres associations commerciales et industrielles répandues dans les cités les plus populeuses de la péninsule ibérique, auront eu, il faut le croire, à leur service, une troupe musicale semblable, organisée sur le même pied régulier et sérieux, et relevant directement d'un art éclairé et avancé, comme aux Pays-Bas mêmes. Les conséquences, au point de vue des influences exercées, découlent d'elles-mêmes, et il n'y a guère lieu de s'y arrêter pour le moment.

Au XIIe siècle, on a vu les Néerlandais entonner un chant de Saint-Jacques de Compostelle, au pied du sanctuaire réputé; quatre siècles après, il en circule encore un à Bruxelles, bien différent de forme et d'idée, sans doute, mais qu'il faut, pour ne point déroger aux exigences de notre plan, mentionner ici.

S'imagine-t-on les pélérins, au retour de Compostelle, chantant des vers français par les rues et places de Bruxelles? Voilà ce qu'il résulte d'une plaquette rarissime, intitulée : *Kluchtigh ende belacchelyck verhael-dicht van allen het gene men roept, singht ende schreeuwt, soo op de merckten als straten van de Princelijcke stadt Brussel.* — Tot Brussel, bij Claudius Schoevaerts, op de Torf Zeine [1].

[1] La 1re édition date de 1604.

On y rencontre ces vers significatifs, dont nous respectons naturellement l'ortographe :

Men vinter oock die achter straet loopen
En roepen zonder iet te verkoopen ;
Dat zijn bedelaers die de stadt passeren,
En daer in de gasthuysen logeren,
Al oft sy uyt vremde landen quamen,
Van S. Jacob uyt Gallicien, en seggen veel namen
Van steden en plaetsen, en wat daer gheschiet,
En singen aen ieder deur S. Jacobs liet :
Quand nous passions le pont, qui tramble hélas! mon Dieu.
Het roepter en singht soo mans als vrouwen,
Jae selfs clyne kinders hoort men den toon houwen.
Sy dragen bordons van leir gegarniert,
Met schelpkens en kruyskens verciert.
Aan den riem dragen sy schoon callebassen,
Die op de kusten van Spagnien wassen,
Om hunnen dranck daer in te bewaren,
En sy verkoopen oock somtijdts al waren,
Beldekens en pater nosters van hout oft steen
Van amber of eenigh fraey been (1).

Vous voyez d'ici le tableau : « Dans les rues de Bruxelles, des cris s'élèvent, poussés par des gens qui n'ont rien à vendre. Ce sont des mendiants de passage, qui prennent logement dans les hospices, et qui ont visité des pays étrangers, notamment celui de Saint-Jacques en Galice. Ils énumèrent force noms de villes et de places, racontent ce qui s'accomplit là-bas, et chantent, à chaque porte, la *chanson de Saint Jacques :*

Quand nous passions le pont, qui tramble hélas ! mon Dieu (2)

« On crie tout cela à tue-tête : hommes, femmes et enfants, lesquels portent des bourdons garnis de cuir et

(1) Pages 14 et 15. L'hospice de Saint-Jacques à Bruxelles fut fondé vers l'an 1267.

(2) Ce vers est en italiques, dans l'opuscule cité.

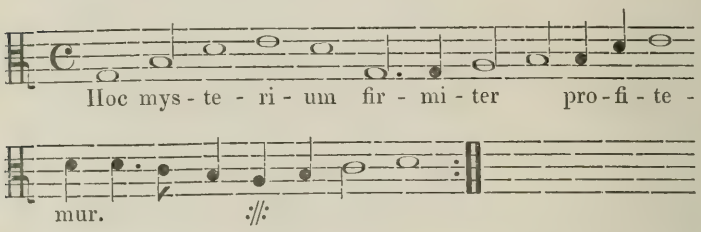
ornés d'écailles marines et de croix. A leur courroie est suspendue une calebasse, recueillie aux bords de la mer ibérienne, et où ils conservent de quoi se désaltérer. Parfois, ils débitent des marchandises, images et paternôtres de bois ou de pierre, d'ambre ou d'os fin. »

Le moyen de retrouver les paroles intégrales de l'air dont le timbre est donné ici ? Très-vraisemblablement cet air était celui que la tradition avait consacrée en quelque sorte, et il y aurait un grand intérêt, pour le sujet qui nous occupe, d'en pouvoir analyser et étudier le contenu. Les diverses tentatives, faites jusqu'ici, en vue de recouvrer le texte de cet air officiel des pélerins de Saint-Jacques, ont échoué malheureusement. Il est surprenant que c'est en langue française qu'il est formulé. Ces allées et venues des pélerins établissaient, on l'a déjà dit, un véritable service de messageries internationales entre les Pays-Bas et l'Espagne.

Autre difficulté. Le canon, reproduit plus loin, figure en cimier au-dessus de l'armoirie de la province de Galice, dans l'*Atlas* d'Abraham Ortelius ([1]), publié vers la fin du XVIe siècle, carte XVIII. Ce doit être, selon nous, la devise de cette province ; mais, rien n'empêche que la musique, plus encore que les paroles d'un vague mystique, constitue le thème du chant de Saint Jacques popularisé, tant en Espagne même, qu'aux Pays-Bas et ailleurs. Combien toutes ces études sont négligées, et que d'efforts à déployer, rien que pour rencontrer la trace de ces reliques vénérables ! Nous nous bornons donc à une simple exhumation, laissant au temps le soin d'en révéler la valeur et la signification

([1]) Il portait le nom d'Ortels, correspondant à une grande individualité musicale célébrée par Soriano, *Diccionario*, etc., t. IV, p. 236. Signalons un Matheo Ortel, facteur « des Fugger » à Anvers, en 1555.

véritables. Le chant, à quatre parties, est reproduit sur un livre ouvert, tenu, de deux côtés, par un ange ; c'est le seul exemple que nous connaissions d'un cimier présentant une phrase musicale notée :



Les thèmes de Saint Jacques ont dû être nombreux, et il ne serait guère impossible qu'en dehors d'un motif unique, particulier à l'Espagne et popularisé partout, chaque grande confrérie néerlandaise n'eût eu son thème spécial, entonné sur des paroles propres au pays, et généralement accompagné de divers instruments. Au nombre des virtuoses qui ont dû contribuer à le répandre et l'accréditer, ceux qui maniaient les touches massives de nos gigantesques orchestres aëriens n'auront point été les moins actifs et les moins entraînants. Nous en jugeons ainsi, par l'inspection d'une quittance de paiement de la contribution exigée des confrères de Saint-Jacques, à leur entrée dans l'institution, pour avoir droit, lors de leur décès, à une messe célébrée sur l'autel priviligié de la gilde ; quittance consignée au registre de Saint-Jacques érigé à Audenarde, à partir de 1303. Cette pièce naïve et caractéristique est ainsi formulée :

Ick, onderschreven, Pieter Châtelet, bayaerder exselent, ick beloove aen de gulde van St. Jacob te spelen op den bayaerder (*sic*), op St. Jacob dach, also langhe als ick leven, of ten waere

of ick sieck waere, ofte uytter stadt waere, ende dat voor mijn dootschult. Actum, den 26 July 1681.

Bij mij, Pe CHATTELET, 1681.

Ce qui veut dire : « Je, soussigné, Pierre Châtelet, excellent carillonneur, promets à la gilde de Saint-Jacques, de jouer au carillon, le jour de la fête de ce saint, ma vie durant, à moins d'être malade ou absent ; ceci pour mes frais funéraires. Ainsi fait, le 26 juillet 1681,

par moi, Pe CHATTELET, 1681 (1). »

Évidemment, si Châtelet a tenu à louer, jusqu'à extinction, le patron des pélerins de Galice, cela n'aura pu se faire à l'aide d'un refrain quelconque, mais, sans contredit, aux sons de la *Sint Jacobs liedje*, inscrite, à cet effet, dans les cahiers officiels des carillonneurs communaux de la Néerlande, répertoire précieux, dont quelques uns seulement, d'une époque relativement moderne, ont été conservés (2). Il y a lieu d'ajouter, comme sauvegarde de la modestie de l'artiste, que le texte de la déclaration est écrit d'une main différente de celle qui l'a signée.

En 1599, l'élément espagnol gagne insensiblement du terrain ; l'élément flamand, par contre, se désagrège. Deux nouveaux « contorçicos » de la péninsule, Juan de Caydia et Geronimo Alonso, sont reçus le 2 avril, et trois anciens de la Flandre, Pierre Hamelin, Chrétien Hollander et Michel Freneau, sont démissionnés le 1er juillet

(1) Avant Pierre Châtelet, il y avait Jean Delmeere, poëte, carillonneur, organiste, etc., dont le nom se trouve au même registre. Nous sommes redevable de la possession de ce précieux recueil manuscrit à l'obligeance de M. Edmond Beaucarne, d'Eename.

(2) A l'égard du carillonneur, voy. *la Musique aux Pays-Bas*, tome V, p. 388, et, pour les cahiers de mélodies jouées au carillon, au même tome, p. 17 à 38, et p. 295 à 336.

suivant. Les chantres jubilaires: Adrien Capi, Pedro Corneta, Pedro Wauters, Simon Merçenario, Estevan Enrique, Felipe Cauwenhoven, Hendrique Bibau, Carlos Fronbila, se retirent, au dernier tiers de l'année, la plupart aux Pays-Bas. Claudio De la Sablonara est installé, comme « apuntador de los libros, » le 20 novembre.

Voici comment se présente la chapelle royale flamande, au second tiers de la nomenclature officielle:

Lista de las personas de la capilla flamenca de su Magestad, que an tenido en esto terçio segundo del año de 99.

Don Alvaro de Carnajal, limosnero mayor. — Joan de Gurzman, sumiller de oratorio. — Don Alvaro de Atayde, sumiller de oratorio, a de aver hasta fin de julio, que murió. — Mateo Romero, maestro de la capilla. — Gery de Gersem, tiniente, sele a de contar de mas de su plaça sesenta maravedis, en cada on dia. — Everardo Paulino, capellan de banco (1) y confessor del comun. — Engrand Morguet, capellan de altar y cantor. — Theodoro Wynants, capellan de banco. — Rolando Wintquelio, capellan de banco. — Joan de Bois, capellan de altar y cantor. — Joan Fostier, capellan de altar y cantor. — Thilmant Laurent, capellan de altar y cantor. — Nicasio Husart, cantor, a de aver, hasta fin de julio que murio. — Cornelio Obdam, cantor. — Juan Huys, cantor. — Juan Carau, cantor — Martin Buzet, cantor. — Antonio Floquet, cantor. -- Nicolas Depont, cantor. — Felipe de Boys, cantor. — Joan de Namur, cantor. — Felipe Seintomer, cantor.

Los cantores que se fueron a Flandes. — Pensiones. — Adrian Capi, tiniente, que fue de la capilla, sele a de contar desde principio desde terçio, a razon de siete reales y quartillo, en cada on dia. — Pedro Cornet, cantor que fue, sele a de contar desde

(1) Il eût fallu déjà dire que le « capellan de banco » ou « de vanco » s'asseyait, sous les tapisseries, dans les grandes cérémonies où paraissait le roi, tandis que les autres chapelains chantaient debout.

principio deste terçio, a razon de çinco reales y medio, en cada on dia. — Pedro Wauters, cantor que fue, sele a de contar desde principio desde terçio, a razon de çinco reales y medio, en cada on dia. — Simon Merçenario, cantor que fue, sele a de contar desde principio deste terçio, à razon de çinco reales y medio, en cada on dia. — Estevan Enrrique, cantor que fue, sele a de contar desde principio deste terçio, a razon de çinco reales y medio, en cada on dia. — Felipe Couwenhoven, cantor que fue, sele a de contar desde principio deste terçio, a razon de çinco reales y medio, en cada on dia. — Hendrique Ribau, cantor que fue, se le a de contar desde principio deste terçio, a razon de çinco reales y medio, en cada on dia. — Carlos Frombila, cantor que fue, sele a de contar desde principio deste terçio, a razon de çinco reales y medio, en cada on dia.

Oficiales. — Nicolas Bablincourt, maestro de latin de los cantorçillos. — Isac Bertu, apuntador de los libros, a de aver hasta fin de junio, que murio. — Cornelio Verdonc, mozo de oratorio. — Joan d'Arras, mozo de capilla. — Carlos Vena, mozo de capilla. — El liçençiado Novajas, mozo de limosna. — Joan Brevos, templador de los organos. — Mateo Languedult, templador de los organos. — Juan de Notere, furriel.

Los cantorçillos. — Pedro Hamelin, a sele de contar hasta prinçipio de julio. — Omar Musel. — Antonio Coller. — Antonio de la Mota. — Carlos Coller. — Christiano Hollandre, a se le de contar hasta principio de julio. — Miguel Faneau, a se le de contar hasta principio de julio. — Estos tres se metieron frayles entonces : Jaques de Autruel, Cornelio Musel, Gillermo Cornelio. — Françisco Ponçe. — Joan Bon. — Joan Çaydia. — Geronimo Alonso.

Doctor Don Alvaro de Carnajal [1].

Voici confirmé le fait, allégué par Catulle [2], de la

[1] *Archivo del palacio real*, etc., à Madrid.
[2] Voy. *la Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 3 et 5.

retraite du jeune chantre tournaisien Corneille Musel, dans un couvent de capucins. Est-ce aux Pays-Bas ? Il faut le croire, car le départ pour ces contrées, au 12 octobre 1600, des six enfants de chœur dont il faisait partie, est annoncé en ces termes :

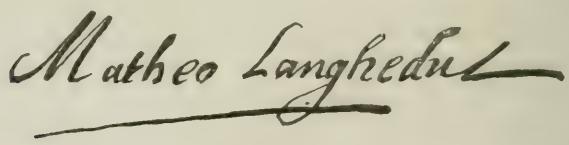
Estos siete cantorcillos se les a de contar, hasta doze de otubre, que partieron para Flandes :

Omer Musel. — Antonio Coller. — Carlos Coller. — Jaques de Autruel. — Cornelio Musel. — Gillermo Cornelio (1).

Au premier tiers de 1603, le nom de Mathieu Langhedul, le fameux facteur d'orgues, est barré, au rôle de la chapelle, avec l'annotation marginale :

Mateo Langhedult, que bacontado en esta liste, sea deborrar, porque no sirbe (2).

L'artiste yprois avait été reçu, à titre de « templador » de la chapelle royale flamande, le 1er avril 1592 (3). A raison de sa grande notoriété et de son éminent talent, nous avons tenu à reproduire sa signature facsimilée :



Le *t* final, que l'on voit parfois ajouté à son nom, est donc fautif.

Au tiers suivant, Juan Brebos paraît seul connue

(1) *Archivo del palacio real*, etc. Pour Carlos Collier, voy. plus loin.
(2) *Archivo* susdit.
(3) Voy. plus haut, p. 168 et 169.

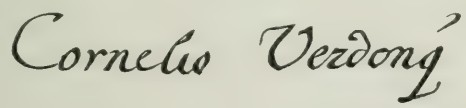
« templador. » Le 30 septembre, décès de Théodore Wynants, chapelain « de banço. »

En 1604, au « terçio primero, » deux annotations concernant Géry De Ghersem et Pierre Pantino, chapelain « de banco : »

Geri de Gersem, tiniente de capilla, se le a de contar demos de sa plaça de sesentes años, es cada un dia (1).

El l^do Pedro Pantino, capellan de banco, se le a de recompensar el terçio segundo del año passado 1603, a complimento de los quatro años de que su Magd le hijo merced de la dicha capellania, y desde ally en adelante se le a de contar por sus terçios, hasta complir otros quatro años de que al presente su Magd le traje merced (2).

Ce dernier part, au commencement de 1605, pour la Flandre, « esta con licencia en Flandes. » Bientôt, Corneille Verdonck, « moço de oratorio, » sera allé le rejoindre, car, il disparaît des listes subséquentes. Son vrai rôle va commencer aux Pays-Bas, comme directeur et comme compositeur musical. Voici la reproduction exacte de sa signature, empruntée à un document de 1586, et offrant le *q* final au lieu du *k*, inconnu en la péninsule :



Entretemps, une vraie invasion de « cantorçillos : »

Juo Caydia — Geronimo Alonso. — Juo de Saint Martin. —

(1) Même mention, au « terçio segundo, » après quoi, Géry De Ghersem disparaît provisoirement de la liste.

(2) *Archivo del palacio*, etc.

Miguel de Ariça. — Ant° Jales. — Andres Cortinos. — Francisco Bujedo. — Alonso Godino. — Florian Rey. — Bernardino De Bal de Bieso. — Jusephe Fernandes. — Augustin Malfetano fue recibido, en 30 de henero 1601. — Gaspar Dias fue recibido, en 26 del dicho año (1).

En 1605, mort du chantre Juan Carau (Grau?), le 16 septembre, et, en 1606, mort du chantre Corneille Opdam, le 24 mars. Depuis le second tiers de 1604, Juan Brebos, « templador de los organos, » avait disparu, sans doute pour cause de travaux importants à effectuer dans son art. Le voici revenu, avec la mention de ses honoraires habituels.

Les listes des gages du personnel entier de la chapelle royale fondent pour ainsi dire comme neige. Trois nouveaux « cantorçillos » espagnols sont reçus, au second tiers de 1607. Comme on pourra s'en convaincre, par la reproduction de la nomenclature officielle de 1608, tous les enfants de chœur appartiennent à la péninsule. A partir du 9 avril, le maître de chapelle Mathieu Romero cumule, avec ses fonctions importantes, celles de chapelain « de banço. » Plus rien de Géry De Ghersem, depuis 1640. Romero est donc seul à diriger l'institution, qui, on va le voir, s'espagnolise fatalement. Nicolas De Bablincourt, heureusement, tient bon, comme « maestro de latin de los cantorçillos. » Juan Brebos continue son emploi aussi.

Mettons sous les yeux du lecteur la liste du personnel de la chapelle flamande espagnolisée, au premier « tercio » de 1608 :

LISTA DE LAS PERSONAS DE LA CAPILLA FLAMENCA DE SU MA-

(1) *Archivo del palacio real*, etc.

GESTAD QUE HAN TENIDO EL TERÇIO PRIMERO DESTE PRESENTE AÑO DE 1608.

Don Albaro de Carnajal, capellan y limosnero mayor. — Don Antonio de Borja, sumiller de oratorio. — Matheo Romero, maestro de capilla. — El licenciado Pedro Pantino, capellan del banco. — El licenciado Heronimo de Paris, capellan de banco. — Juan Portier, capellan de altar y confesor del comun, a de aver dos plaças. — Walterio Coninc, capellan de altar y cantor. — Hermando Coninc, capellan de altar y cantor. — Oliverio Clams, capellan de altar y cantor. — Juan de Namur, cantor. — Juan Huis, cantor. — Martin Buzet, cantor. — Antonio Floquet, cantor. — Nicolas Dupont, cantor. — Felipe de Bois, cantor. — Felipe Cofin, cantor. — Florian Rey, cantor.

RESERVADOS. — Adrian Capi, tiniente que fue, a de aver a raçon de siete reales y un quartillo por dia. — Pedro Corneta a de aver à raçon de çinco reales y medio por dia. — Pedro Wauters, cantor que fue, lo propio. — Felipe Couvenhoven, cantor que fue, lo propio. — Hendrique Ribau, cantor que fue, lo propio.

OFFICIALES. — Nicolas Bablincourt, maestro de latin de los cantorçillos. — Juan de Arras, moço de oratorio y capilla. — Carlos Veno, moço de capilla y oratorio. — Garçia de Paredes, moço de limosna. — Claudio de la Sablonara, apuntador de los libros. — Juan Brevos, templador de los organos. — Juan de Notere, furriel.

LOS CANTORÇILLOS. — Bernardino de Valdiniero. — Gaspar Dias. — Augustin Maletruo. — Juan Martinez. — Juan de Beçilla. — Miguel de Ariçu. — Melchor Carralero. — Thomas de Aranda. — Francisco de Torres. — Miguel Garçia. — Alexo Cabrero. — Francisco Ruiz. — Martin de Ruego. — Manuel Nieto [1].

Particularité fort intéressante à noter : au deuxième tiers de 1609, Géry De Ghersem rentre dans la phalange fort affaiblie des chantres, avec cette remarque concise :

[1] *Archivo del palacio*, etc.

Gery de Gersem an sele de contar gajes, desde 2 de junio, conforme à la certificacion.

A titre de « reservado? » Après environ huit ans de silence, les textes des rôles reprennent ce nom illustre, sans plus d'explications, de façon à laisser deviner à l'historien tout ce qui entoure cette disparition et cette réapparition mystérieuses, non moins que ce qui se rattache à l'humiliante position qui lui fut infligée désormais. Il faudra forcément recourir à une autre source de renseignements, pour être édifié là-dessus. Entretemps, Romero continue à régner sans partage.

En 1610, absence du nom de Juan Brebos. Jusqu'en 1616, défilent les « reservados » ou pensionnés ordinaires; nous entendons: Adrian Capi, « teniente », Pedro Wauters, Pedro Corneta, Felipe Cauwenhoven, Henrique Bibau.

A cette dernière date, on voit cités : Juan de Namur, Nicolas Dupont et Géry De Ghersem, chantres, avec la note marginale: « fe de vida, » ou acte d'existence. En 1617, première mention de « Felipe Pichinini (le maître de Philippe Vermeulen), cantor de tiorba, » aussi : « musico de instrumentos. » De Bablincourt, qui était encore « maestro de grammatica de los cantorçicos, » en 1618, est-il remplacé, en 1623, par Juan de Guertos, que nous voyons qualifié alors de « retor de los cantorçicos? » Le 30 septembre de cette dernière année, Nicolas Dupont, cité invariablement parmi les chantres, en compagnie de Juan De Namur et de Géry De Ghersem, disparaît « hasta fin de setiembre. »

Ce Juan De Namur, dont le vrai nom est Dufon ou Dufont, nous intéresse particulièrement, en ce qu'il est auteur d'œuvres estimées, dont quelques unes sont mentionnées dans le catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV de Portugal. D'abord soprano, ensuite chantre de la cha-

pelle royale à Madrid, il demanda, étant devenu infirme, de pouvoir « prendre les ayres de son pays, » et de résigner sa prébende d'Yvoix, en faveur de son neveu, Jean Léonard, étudiant en théologie du diocèse de Namur, moyennant cinquante francs de pension annuelle, ce qui lui accordé, très-vraisemblablement.

On possède là-dessus, aux Archives du Royaume à Bruxelles, deux pièces, que nous transcrivons ici comme documents biographiques d'un musicien que la ville de Namur sera heureux de mettre à l'actif de ses concitoyens distingués :

Monsieur; Monsieur le Président m'at enchargé de vous envoier la requeste de maistre Jehan Dufon cy-jointe, tendant à résignation de sa prébende d'Ivoix, parmy pension de cent-cincquante florins par an, afin qu'il vous plaise de faire rapport à son Altèze, estant ledict sieur Président d'avis que la résignation se pourra bien permettre, en considération des services que le suppliant a fait, en qualité de chantre de la chappelle du Roy. J'achève par mes humbles recommandations en voz bonnes grâces, et prie Dieu de vous continuer, Monsieur, les siennes sainctes. De Bruxelles, le 24 de juillet 1620.

Vostre humble et affectionné serviteur,
François De Groote.

—

A Leurs Altèzes Sérénicimes,

Remonstre très-humblement maistre Jean Dufon, prebstre, pensionnaire de Sa Magesté, que, après avoir servi l'espace de vint-quatre ans continuelle, en la chappelle de Sa Magesté, comme d'enfans de cœur, chantre-maistre et aultres offices, jusque à ce que, à cause de ses maladies, il auroit pleu à Sa Magesté luys permettre à venir prendre les ayres de son naturel pays, et, comme il auroit été porveu, passé plussieurs années, d'une prébende en vostre ville d'Ivoix, laquelle désireroit résigner, moynant le bon plaisir de vous Altèze, à son nepveu, maistre Jan Léonarde, estudiant en la théologie de la diocesse de Namur, et ce, en donnant

cent et cinquante florins de pension annuellement, par l'authorité de suppérieur eclésiastique, ne pouvant plus faire le dict suppliant aulcun service à l'églisse, à cause de ces maladies continuelles et court d'aleine, partant supplie très-humblement à vous Altèze, que, en considération de ses services, volloir agréer et permettre la dicte résignation et en faire despescher vous lettres de collation de la dicte prébende, pour et au proffict dudict maistre Jan Léonarde; s'y priera à jamais Dieu, etc.

Suscription: Jan Dufon, prebstre, pensionaire de Sa Magesté Catholicque.

Après la nomination d'un Italien, comme instrumentiste, voici celle d'un Flamand ou Allemand, en la même qualité, en 1626: « Don Enrique Boteler, musico de la vihuela. » La négligence des enregistrements est telle que le nom de Géry De Ghersem, au « terçio 2° » de 1628, se trouve estropié de cette façon: « Jerie de Jeser. » Peu après, au « terçio ultimo, » ce même artiste est mentionné comme passé de ce monde: « Geri de Gersem, muerto. » Même citation pour Pedro Corneto: « difunto, » et pour le « reservado de Flandes, » Adrian Cappi: « defunto. » Une vraie épidémie, en somme, car enfin, « Diego Quijano, templador de los organos, » vraisemblablement le successeur de Juan Brebos ne tarde point à trépasser aussi (novembre ou décembre).

Et pourtant, en 1629 et 1630, Adrien Capi, Pedro Corneta et « Geri de Gerse, cantor, » ressuscitent, sous la plume du scribe officiel, ce dernier artiste omis toutefois, au « tercio postrero » de 1630. Sont-ce des arrérages de paiements touchés par la famille des défunts, avec les dates préindiquées ?

Nous avions à revenir, au sujet de Géry De Ghersem et de certaines particularités étranges révélées dans les nomenclatures officielles de la *casa real* de Madrid.

1° Au 15 juin 1620, Géry De Ghersem, maître de chapelle de l'archiduc Albert, d'après une requête du musicien, reproduite précedemment[1], avait servi en Espagne, durant le terme de dix-neuf ans, et, aux Pays-Bas, pendant le terme de seize ans, selon la même requête. La première information concorde assez bien avec les documents reproduits au chapitre De la Hèle, où il est constaté que l'arrivée en Espagne de Géry De Ghersem, que nous supposions avoir eu lieu avant l'âge de 14 ans, s'effectua le 28 juin 1586[2]. La deuxième information dissonne quelque peu, si on la rapproche du registre aux rôles du *palacio real*. Ici, le retour aux Pays-Bas du maître se fait en 1604. Les documents officiels sont également d'accord avec les papiers d'État, d'où nous avons vu De Ghersem disparaître, à la suite d'un paiement effectué au « terçio segundo » de 1604. Mais, en 1609, le maître rentre à Madrid, en qualité de chantre, et en ressort, en 1618, pour y venir mourir en 1628, puis ressuscite en 1629 et 1630. Toutes ces contradictions, de même que celles qui vont s'offrir encore, peuvent se concilier, croyons-nous, provisoirement et faute de mieux, par le fait de la mise du maître aux « reservados de Flandes, » et, subsidiairement, par les paiements arriérés dévolus aux héritiers légitimes du maître, comme d'ailleurs nous l'avons déjà insinué plus haut. Son absence toutefois, en 1618, est clairement constatée ci-après. La même chose est à examiner pour Pedro Corneta, etc., que l'on retrouve à la chapelle à Bruxelles. L'expression consacrée « que feu », eût certainement dû être employée par le scribe, comme aux temps où les registres officiels étaient tenus avec plus de soin et de régularité.

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 7.
(2) *Id.*, t. II, p. 4.

2° Vers la fin de 1607, De Ghersem était déja, en effet, « maestro de l'oratoire » des archiducs Albert et Isabelle à Bruxelles, où, « en considération des longs services qu'il a rendus en la chapelle de feue Sa Majesté, et lesquels il continue en la susdite qualité, » il obtient, pour une « sienne maison » à Tournai, l'exemption de logement militaire ([1]).

3° Il faisait partie double, comme maître de chapelle des archiducs, avec Jean Van Turnhout, en 1611, lors de la célébration, à Bruxelles, des funérailles de la reine d'Espagne Marguerite d'Autriche ([2]). Pedro Ruimonte était maître de la musique de chambre. Il y a confusion sans doute, pour De Ghersem, avec le « maître de l'oratoire. »

4° En 1618, Jean Van Turnhout figure comme premier maître, et Pierre Ruimonte comme second maître de la chapelle des archiducs ([3]).

5° En 1621, Géry De Ghersem est « chapelain de l'oratoire et maître de musique de la chapelle de la cour ([4]). »

6° Il obtient, entre autres prébendes, un canonicat à la cathédrale de Tournai, et meurt en cette ville, en 1630, d'après une épitaphe de l'église de Sainte-Marie de la même cité ([5]). Cette épitaphe fait foi, ce nous semble, et écarte le fait, doublement controuvé, du décès de Géry De Ghersem « à Madrid, » en 1628. Qui nous dévoilera à fond tous

([1]) Lettres patentes des archiducs, datées de Bruxelles le 10 décembre 1607, et adressées au magistrat de Tournai. *Archives des Arts*, t. I, p. 236, et *Biographie univ. des musiciens*, t. VII, p. 295. Est-ce la maison des parents de De Ghersem, reçue en héritage ? En ce cas, les probabilités pour la naissance de maître à Tournai s'accentuent d'autant plus, qu'à peine sorti de l'âge de puberté, il quitta son poste de chantre à la cathédrale de Tournai, pour se rendre en Espagne. *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 3 et 4. Son retour à Bruxelles eut lieu vers 1605. *Musique aux Pays-Bas*, t. V. p. 130.

([2]) *Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 9.

([3]) et ([4]) *Id.* t. II p. 11.

([5]) *Id.*, t. II, p. 12.

GÉRY DE GHERSEM

AUX OBSEQUES DE L'ARCHIDUC ALBERT, EN 1621.

Imp. J. Ph. Van Gaver

ces mystères? Peut-on croire sincèrement à une homonymie? Ou convient-il de s'en tenir à une suspension de la part des administrateurs de la chapelle royale de Madrid ?

On a pu lire, au tome IIe de *la Musique aux Pays-Bas*, diverses particularités biographiques sur l'éminent maître néerlandais, accompagnées d'une composition à huit parties, due à sa plume. Le catalogue de Jean IV, que nous utiliserons, offre l'indication d'œuvres nombreuses du même artiste. L'ensemble de ses compositions dénote une science profonde, jointe à une élégance et à une souplesse de forme remarquables. C'est un des derniers maîtres de la grande école néerlandaise. Son éloge, retracé par Catulle, est complet.

Une mention, en 1404, dans les registres de comptabilité lilloise, d'un Guillaume De Ghertsem, domicilié à Bruges, et une pierre tumulaire de 1668, à Malines, comportant le nom de Van Geertsem, ouvrent la voie à une série de recherches généalogiques dont le résultat pourrait être concluant.

On a vu, quant à la planche offrant les trompettes aux gages de Philippe II, le cas qu'il y a lieu de faire des anciennes estampes représentant des solennités officielles, et où le graveur exécutait consciencieusement, *ad litteram*, ce qui s'était déroulé sous ses yeux. Bien qu'il y ait eu impossibilité radicale de réussir à reproduire exactement toutes les figures des personnages mêlés à ces solennités, il nous semble toutefois que la physionomie de Géry De Ghersem revit plus ou moins intégralement sur la planche reproduite ici en regard. Le graveur a dû connaître Géry De Ghersem, et, partant, a pu retracer, *de mente* sinon *ad vivum*, ses traits les plus caractéristiques.

Un arrangement a dû être pratiqué à ce propos. La partie latérale droite du corps de l'artiste se trouvant engagée dans le groupe de ses collègues, de façon à ne nous per-

mettre de retirer de l'estampe consultée autre chose que son buste agrandi, nous avons pensé qu'il y avait moyen de restituer fidèlement la partie invisible, en empruntant les détails du costume de Géry De Ghersem à d'autres personnages. Ceux-ci sont tous munis d'un chapelet et d'un flambeau. On verra donc notre musicien, exactement comme ses collègues de la chapelle royale de Bruxelles, tenant, de la main droite, une torche, et, de la gauche, le rosaire de saint Dominique (1).

La désignation de « maestro » s'applique, en 1631, à trois des « reservados de Flandes, » Adrien Capi, Pedro Corneta et Henri Bibaut ; cela n'empêche que, pour les raisons déjà invoquées, leurs noms ne reviennent, aux années suivantes, Henri Bibaut excepté. Juan de Namur continue à leur être adjoint.

La prédominance de l'élément espagnol se dessine de plus en plus, dans les réunions des deux chapelles royales, au « tercio primero » de 1633. Soriano Fuertes commence à avoir raison ! Cette agglomération est ainsi libellée :

SUMARIO Y NOMINA DE LOS GAJES QUE SE HAN DE PAGAR A LOS CAPELLANES, CANTORES Y OFFICIALES DE LA CAPILLA DEL REY ÑRO SR DE SU REAL CASSA DE BORGOÑA, EN LOS CUATRO MESES DEL TERCIO PRIMERO DESTE AÑO DE 1633, A CADA UNO DE LOS CUALES SE HA DE PAGAR LA CANTIDAD QUE LE VA SEÑALADA EN SU PARTIDA, EN ESTA MANERÁ :

D. Alonso Perez de Guzman, partiarca de las Indias, limosnero de Su Mag^d, por sus gages del dicho tercio, a treinta placas al dia, hacen treinta y seis mil mrs (2). — D. Antonio Puertocarero, sumiller de oratorio, por sus gages del dicho tercio, a doce placas

(1) La planche est extraite de la *Pompa funebris Alberti pii*, etc. — Bruxelles, 1623, in-f°, etc.

(2) On supprimera les chiffres marginaux formulés en maravédis.

al dia 14, 400 mrs. — D. Bernardo de Sandoval y rojas, lo mismo. — D. Alonso Feller Giron, lo mismo. — D. Juan Mendez de Tabera, lo mismo. — D. Alvalro de Atayde, lo mismo. — D. Octavio Branciforte, lo mismo. — D. Juan Francisco Pacheco, y D. Antonio del Bosco, lo mismo. — Mateo Romero, maestro de capilla y capellan de banco, por sus gages del dicho terçio, a XXXIJ placas al dia, treinte y ocho mil cuatrocientos mrs. — D. Juan de Guzman, capellan de banco, por sus gages del dicho tercio, a doce plaças al dia. — D. Fernando de Villafañe, lo mismo. — D. Geronimo de Santa Cruz y Jaxardo, lo mismo. — D. Juan Balbani Gallo, lo mismo. — D. Alonso Ordoñez de la R[l], capellan de banco y confesor del comun de los Españoles, por sus gages del dicho tercio, à razon de veinta plaças al dia. — Juan Fustier, capellan de altar y confesor del comun de los Borgoñonés y Flamencos, por sus gages del dicho tercio de ambas plaças, a raçon de veinta y quatro plaças al dia. — Alonso Gutierrez, capellan de altar y cantor, por sus gages del dicho tercio à doce plaças al dia. — Herman Coninq, lo mismo. — Gualtero Coninq, lo mismo. — Antonio Oquet, lo mismo. — Francisco Lagala, lo mismo. — Jacobo Plancio, lo mismo. — Juan de Jera, lo mismo. — Miguel Calvo, lo mismo. — Manuel Rivero, maestro de ceremonias, lo mismo. — Pedro Rodriguez, lo mismo. — Bartoleme Rodriguez, lo mismo. — Martin de Ocana. — Pedro Cabero de Teça, dos placas al fin.— Sebastian Martinez Verdugo, cappellan y organista, por sus gages, à veinte y cuatro plaças al dia. — Juan de Guertas Martos, cappellan y cantor, à doce plaças al dia, catorce mil y cuatrocientos mrs.--Antonio Bas, à doce plaças al dia. — Luis Alvarez, lo mismo. — Juan de Blas, lo mismo. — Orbano Perez, lo mismo. — Manuel Granados, lo mismo. — Antonio Martinez, cantor, por sus gages del dicho tercio, à doce plaças al dia. — Francisco Ponce, lo mismo. — Geronimo Alonso, lo mismo. — Francisco de Buxedo, à veinte y cuatro plaças. — Andres de Cortina, reservado, à doce plaças.— Florian Rey, lo mismo. — Michael Fernandez, a veinte y cuatro plaças. — Juan Rubio, lo mismo. — Miguel de Arizu, cantor, lo mismo.

Marcos Garzia, lo mismo. — Melchor de Camargo, baxon, a doce plaças. — Martin de Ruego, lo mismo. — Francisco de Baldes baxoncillo, lo mismo. — Franciscos Marcos, lo mismo. — Lope Machado, musico de harpa, lo mismo. — Juan de la Braza, lo mismo. — Gaspar de Basconcelos, lo mismo. — Bartolome de Torralvo, lo mismo. — Juan Suarez, cantor, lo mismo.— Juan de Larragan, lo mismo. — Fhle Pechinini, musico de tiorba, lo mismo. — Bartolome Jovenardi, musico de harpa, lo mismo. — Don Henrique Boteler, musico de vihuela, lo mismo. — Juan de la Bastida, lo mismo. — Antonio de Aviles, lo mismo. — Francisco Clavixo, organista, lo mismo. — SSan Martinez Verdugo et moço, organista, lo mismo. — Bartolome de Olaya, cantor, lo mismo. — Justo Juañez de la Carraja, lo mismo. — Geronimo Crespo, lo mismo. — Estafano Limido, violon, por su plaça ordinaria, a doce plaças al dia, y por la de violon, a razon de nonenta y tres mil setecientos y cinquenta mrs al año. — Phe del Vado, violon y musico de corneta, lo mismo. — Martin Gomez, violon à razon de nonenta y tres mil setecientos y cinquenta mrs al año, treinta y un mil ducientos y cinquenta mrs.— Eugenio de Heredia, lo mismo.— Julio Cesar Lisardo, lo mismo.— Gabriel de Gabrieli, lo mismo.— Nicolas Pavela, lo mismo.— Leonardo Valero, a doce plaças al dia. — Albaro Gomez, a raçon de ducientos y cinco mrs al dia, veinte y quatro mil y sencientos mrs. — SSan de Morales, ayudo de oratorio, por sus gajes de dicho tercio, à raçon de ocho plaças al dia, por sus vestuario, à cuarenta ducados al año, catorce mill y sencientos mrs al año. — Pedro Ruiz de Atençana, lo mismo.— Hernando Ortiz de la Peña, reservado, la mismo.— Francisco Gail de Aguirre, moço de capilla y oratorio, por sus gages del dicho tercio, à ocho placas il dia, nueve mil y seiscientos mrs. — Pedro Rincon, lo mismo. — Juan de San Martin, cantor reservado, por sus gages del dicho terçio, à doce placas al dia, catorce mil y quatrocientos mrs. — Mateo de Avila, templador, lo mismo. — Claudio de la Samblonada, apuntor, lo mismo. — Dº Pitarque, maestro de latin de los cantorcicos, lo mismo. — Alonso Ortiz de Figueroa, furrier, por sus gages del dicho tercio, à diez plaças al dia. — Don Diego de Herrera, moço de la limosna, por sus gages

à cuatro plaças al dia, quatro mil y ochocientos mrs. — Diego de Torres Pitarque, qui tiene à su cargo los cantorcicos de la capilla, por los gages de los cinco que hubo en el tercio primero deste año, à raçon de tres reales al dia, à cada uno hacen cienta y un mill y ducientos mrs. — Dicho, por la leña que se le da para ellos, à raçon de ocho plaças al dia.— Mismo, por los gastos extraordinarios hechos con los dichos cantorcicos en esta tercio, como parece por cuenta firmada del limosnero de su Mag^d^. Vista en bureo, 64, 724 mrs. — Adrian Capi, teniente de maestro de capilla, reservado, por sus gages del dicho, tercio, à razon de ducientos y cuarenta y seis mrs al dia, hacen 29, 520 mrs. — Pedro Cornet, cantor reservado, à razon de ciento y ochenta y siete mrs al dia. — Juan de Namur, à doce plaças al dia. — D^a^ Ana Maria Carron, viuda de Juan de Notere, furrier, por su pension de diez plaças al dia.— D^a^ Catalina de Notere, viuda de Francisco Cruzate, furrier, lo mismo. — Antonio Alberto de Gaona, ayuda de la guardajoyas de su Mag^d^, treinta mill seiscientos y catorze mrs, por los mismos, que montaron, el gasto que hiço en lavar la ropa de la capilla y oratorio de su Mag^d^. Vista en bureo, y por gastos que anssi mismo hizo en los dos tercios ultimos del año 1632, como tambien parecio por la dicha quenta. — Francisco Gail de Aguirre, moço de capilla y oratorio, quince mill y diez mrs, por los gastos extraordinarios que hizo en ella, en los años de 1630 — 1631 — 1632, que se le hacen buenos aqui, por no le ir contados en ellos, como parecio por quentas firmados del limosnero du su Mag^d^. Vistas en bureo (1).

A Pichinini (*sic*), « musico de tiorba, » et à D. Enrique Bocler (*sic*), « musico de vihuela, » vient donc s'adjoindre, en 1633, « D. Bartolome Iubenardi, musico de arpa. » Pendant que les chantres des Pays-Bas sont écartés de la cour, les instrumentistes de ces contrées y sont en pleine faveur, avec leurs collègues d'Italie et de France. Le 1er décembre de la même année, le nommé Filiberto Brach, « musico

(1) *Palacio real, registre de gajes,* etc.

de la teorba, » entre en fonctions, et, vers la même période, Mathieu Romero, devient « reservado. » Il est remplacé, dans ses fonctions de « maestro de capilla, » par Carlos Patino, déjà « capellan de banco, » et qui, de plus, « tiene à su cargo los cantorçicos. »

Faisons remarquer que Filiberto Brach, qui bientôt s'appellera « Brancar, » puis « Wambrac » et « Van Brac, » a débuté, dans son nouvel emploi, avec la dénomination d' « Estui. » A ce sujet, M. l'archiviste du *Palacio real* de Madrid nous a appris qu'on rencontre encore actuellement une famille *Stuyk*, laquelle descend de l'ancien directeur de fabrique de tapisseries flamandes à Madrid, Stuyck, associé, pour l'exploitation de cette industrie, à Jacques Vander Goten.

D'un coup, sept violonistes font irruption. Un certain Florian Rey se trouve mentionné avec les quatre ménestrels connus, dans la colonne des chantres. En 1635, si Mathieu Romero continue à figurer, comme « reservado, » dans la chapelle flamande, en revanche, Carlos Patino apparaît, à titre de directeur en activité, dans la chapelle espagnole. La fusion de celle-ci s'opère obstinément par voie d'éléminations.

L'année 1636 comporte, croyons-nous, la dernière trace d'existence de la chapelle flamande, avant son absorption complète par l'institution rivale. On a déjà fait ressortir le va-et-vient de Carlos Patino d'une chapelle à l'autre, tant comme directeur des chantres que comme « rector de los cantorçicos. » Après, on n'a plus que des agglomérations ainsi titrées : « Capilla real del Rey, nuestro señor... »

Donnons d'abord, comme limite extrême, la « Capilla flamenca » de 1636 :

CAPILLA FLAMENCA. — TERCIO SEGUNDO, AÑO 1636.

Don Alonso Perez de Gusman, patriarcha de las Indias, capellan y limosnero mayor.

Sumilleres. — D. Antonio Fernandez Portecarrero. — D. Fernando de Rojas y Sandoval. — D. Alonso Teller Xiron. — D. Alvaro de Atrayde. — D. Juan Francisco Pacheco. — D. Antonio del Vosco. — D. Diego de Guzman. — D. Rodrigo de Moscoso.

Capellanos de vanco. — D. Fernando de Villafaña. — Matheo Romero, maestro de capilla, reservado. — Carlos Patiño, maestro de capilla. — D. Juan Gallo. — D. Alonso Ordoñez de la r. capilla y cura de palacio. — El dicho por Juez de la capilla, la plaça de Borgoña.

Capellanes de altar. — Juan Fostiel, capellan y confesor del commun. — Herman Coning, capellan. — Gualterio Coning, lo mismo. — El licenciado Antonio Oquet, lo mismo. — Jacobo Plantio, confesor de los archeros.

Cantores. — Florian Rey. — Felipe Pichinini, musico de la tiorba, reservado. — Enrique Bocler, musico de la biguela. — Filiberto Estuit, musico de la teorba. — Bartolome Iubenardi, musico del arpa.

Reservados de Flandes. — Adrian Capii. — Pedro Corneta, cantor.

Oficiales. — Diego Pitarque, maestro de gramatica de los cantorcicos. — D. Diego de Herrera, moço de la limosna. — Da. Ana Maria de Caron, por Juan de Notere, furrier. — Da. Catalina de Notere, por don Francisco Cruçate, furrier. — Claudio de la Samblonada, puntador de los libros de la capilla, reservado.

Cantorcicos. — Bartolome de Olalla, sin enbargo de la plaça de cantor, se le quenta la de cantorçico. — Benito Rubio, lo mismo. — Francisco Alonso, lo mismo. — Domingo Suarez, lo mismo. — Alonso Lozano, cantorcico. — Antonio Cabero, lo mismo. — Jeronimo Martinez, lo mismo. — Joseph de la Tore, lo mismo. — Antonio Rodriguez, lo mismo.

Maestro Patiño, por retor de los cantorcicos. — Dicho, por la leña.

Monta esta lista de la capilla flamenca del tercio segundo de 1636, setecienentos y seis mil quatrocientos y cinquenta mrs [1].

[1] *Archivo del palacio real, gajes*, etc.

Consommatum est. Plus de dénomination spéciale pour le personnel néerlandais, réduit, il est vrai, à sa plus simple expression. *Capilla real* tout court, avec les noms flamands comme derniers débris de la grande manifestation artistique officielle qui se produisit en Espagne, durant plus de deux siècles; noms, auxquels il eût fallu ajouter, depuis 1608, deux chapelains d'autel : Gauthier et Hermand-Valère De Coninck, celui-ci mort le 31 novembre de l'année où fut dressée la tabelle générale ci-après.

Les souverains d'Espagne, à partir de leur union avec la maison de Bourgogne règnant sur les Pays-Bas, avaient deux sources considérables de revenus exotiques : les bénéfices bourguignons et néerlandais. Par suite des guerres continuelles dont les Pays-Bas furent le théâtre, les études musicales s'y affaiblirent considérablement ; de façon que l'entretien, en Espagne, de phalanges vocales appelées, à grand frais de l'étranger, devenait une charge trop lourde, comparativement aux avantages qu'on en retirait.

D'autre part, l'art musical espagnol, qui avait toléré, bien à contre-cœur sans doute, l'irruption incessante de l'élément musical flamand, et qui, tout en se réchignant, en avait subi l'influence, avait hâte de secouer ce jong devenu doublement importun, depuis qu'il était rendu à lui-même, et que son rival, longtemps son supérieur, commençait à déchoir des hauteurs où son génie original l'avait fait planer si longtemps. Débarrassé des personnes, ils devenaient les maîtres de leurs ressources financières. Delà, cette hécatombe, lentement mais obstinément consommée, dans le personnel chantant de la chapelle exclusivement aux gages de la « casa di Borgogna » et de la « casa de Flandes. »

La nomenclature de 1637 est ainsi ordonnée :

Gajes que han gastado en la R^l capilla del Rey nro s^r,

LAS PERSONAS QUE AN SERVIDO EN ELLA, EN ESTE TERCIO POSTRERO DE 1637 a^t.

D. Alonso Perez de Guzman, patriarcha de las Indias, limosnero y capellan mayor.

SUMILLERES. — D. Antonio Portocarrero. — D. Alonso Teller Xiron. — D. Alvaro de Atayde. — D. Juan Francisco Pacheco. — D. Antonio del Bosco. — D. Rodrigo de Moscoso. — D. Diego de Guzman.

CAPELLANES DE BANCO. — D. Fernando de Villafaña, — D. Matheo Romero, maestro de capilla, reservado. — Carlos Patiño, maestro de capilla. — D. Juan Gallo Balbany. — D. Alonso Ordoñez de la r^l, capellan y cura de palacio. — Dicho, por Juez de la capilla.

CAPELLANES DE ALTAR. — Francisco de Bujedo, puntador. — Juan Fostier, capellan y confesor del comun. — Gualterio Coninq, capellan. — Hernan Balerio Coninq, hasta fin de noviembre que murio. — Juan Sans de Blas, capellan. — Juan de Tera. — Juan de Guertas. — Miguel Calvo. — Manuel Rivero, maestro de ceremonias. — Pedro Rodriguez, capellan. — Bartolome Rodriguez. — Luis Alvarez. — Antonio Vas. — Sebastian Martinez. — D. Pedro Cubero.— Martin de Ocaña, capellan. — Manuel Granados. — Alonso Gutierrez. — Diego Felipe de Casas. — Antonio Oquet. — Juan Ajudo. — Jacobo Plantio, confesor de los archeros.

CANTORES. — Francisco Ponce de Leon, cantor. — Andres de Cortinas. — Florian Rey. — Marcos Garcia. — Juan Rubio. — Juan de Braca, cantor. — Bartolome de Olalla. — Lazaro del Valle. — Benito Rubio. — Francisco Alonso Basulto. — Diego de Oviedo. — Domingo Suarez. — Michael Fernandez. — Gaspar de Silva Basconcelos, cantor. — Bartolome de Torralbo. — Juan de Salas, cantor. — Jeronimo Alonso, cantor. — Jeronimo Crespo. — Juan de la Bastida. — Antonio de Avila. — Miguel de Arrue. — Juan Suarez, cantor. — Antonio Fernandez de Castro. — Justo Ibanez, cantor. — Francisco de Valdez, bajoncillo. — Melchor de Camargo, bajon. — Martin de Ruego. — Francisco Marcos. — D. Francisco Clavijo, organista. — Sebastian Berdugo.

— Estefano Limido, violon. — Felipe del Vado, lo mismo y musico de corneta. — Nicolas Pavela, violon y musico de corneta. — Filipe Pichinini, musico de la tiorba, reservado. — D. Enrique Bocler, musico de la biguela. — Juan Ydalgo, musico del arpa. — D. Bartolome Jubenardi, musico del arpa. — Filiberto Brancar, musico de la tiorba.

Reservados de Flandes. — Adrien Cappi. — Pedro Corneta.

Los violones que sirven en la capilla. — Eugenio de Heredia, violon. — Martin Gomez. — Gabriel de Gabrieli. — Julio Cesar. — Leonardo Bobri. — Albaro Gomez, violon.

Officiales. — D. Diego de Herrera, moço de la limosna. — Diego Pitarque, maestro de gramatica de los cantorcicos. — Sebastian de Morales, ayuda de oratorio. — Pedro Ruiz de Anterana. — Hernando Ortiz. — Matheo de Avila, afinador del organo. — Dª. Ana Maria Caron, por Juan de Notere, furrier. — Dª. Catalina de Notere, por D. Francisco Cruçate, furrier. — Claudio La Samblonada, puntador de los libros. — Francisco de Aguirre, moço de capilla y oratorio. — Cristobal de Atamo. — Alonso Cruz Figueroa, furrier.

Los Cantorcicos. — Bartolome de Olalla. — Benito Rubio. — Francisco Alonso Basulto. — Domingo Suarez. — Alonso Lorano, contorcico. — Jeronimo de la Tore. — Antonio Caberos. — Joseph de la Tore. — Antonio Rodriguez. — Diego de Obredo. — Maestro Carlos Patiño, por la comida de diez cantorcicos. — Dicho, por los gastos de la leña, en al colegio de dichos cantorcicos. — Dicho, por los gastos que hiero en el dicho tercio, con la casa del colegio y los cantorcicos, como parece por relacion firmada del patriarcha y limosnero mayor (1).

Il y avait, à la chapelle royale de Madrid, en fait d'instruments, l'orgue, le basson, le violon, le cornet, le théorbe, la viole (*de mano?*), la harpe. Qui dit orgue, entend naturellement aussi le clavecin. Celui-ci était confié à maître François Clavijo, un fils apparemment de celui que nous

(1) *Archivo del palacio real*, etc.

avons vu organiser des soirées, où Mlle Marin faisait prodige sur le clavicorde ([1]).

S'est-on servi, à la chapelle ou dans les salons du palais royal, de clavecins néerlandais ? Il y a lieu de le croire, car les fabriques anversoises avaient alors une réputation européenne, et nous en avons trouvé, à Tolède, un débris qui prouve, du moins, qu'en cette ville, ces instruments étaient connus. C'est la rosace de Jean Couchet, appelé, nous l'avons vu, l'émule des Ruckers, et qui le valait comme perfection de travail, au rapport de Gaspard Duarti ([2]). Cette rosace, à l'instar de toutes celles du temps, offre un génie ailé jouant de la cithare, et entouré des lettres I. — C.

Quand on nous l'exhiba, on en ignorait absolument la signification et la provenance. Elle était enchâssée dans un fragment de table d'harmonie qui a dû être couvert jadis de fleurs à la détrempe. Ces restes vénérables auront appartenu à un clavecin richement ornementé, et offrant, au dessous du couvercle peut-être, une superbe peinture de maître, que l'on aura détachée et encadrée, pour la livrer au brocantange. Ces spéculations étaient assez communes, en nos contrées, et, de vingt clavecins du XVIIe siècle qu'il nous a été permis de voir, dix-huit au moins étaient privés de leur couvercle.

On se figure aisément, du reste, ce qu'ont dû être de pareils clavecins, d'après l'exemplaire unique, croyons-nous, qu'en possède M. Abel Régibo, à Renaix, dans sa collection de polyphones à clavier.

La rosace, quasi identique, est également entourée d'une élégante couronne de fleurs à la détrempe, outre celle faisant partie de la rosace même. La table d'harmonie est

([1]) Voy. tome précédent, p. 426.
([2]) Voy. au même tome, p. 460.

parsemée de fleurs et d'oiseaux. Devant la partie qui avoisine le fronton du clavier, on remarque la date 1651, formulée en chiffres arabes rouges. Sur la traverse formant l'étouffoir, se trouve inscrit : JOANNES COUCHET FECIT ANTVERPIÆ.

Le couvercle à l'intérieur, orné d'un papier marbré, à bordures d'un beau style de Renaissance, offre l'inscription moins banale que celle de Ruckers et Cie : MUSICA LÆTITIÆ COMES, MEDICINA DOLORUM.

Le clavier mesure cinq octaves. La caisse a, en longueur, 1 mètre 70 centimètres, en largeur 50 centimètres, et en hauteur 24 centimètres. Cette caisse, par malheur, a subi les profanations commises sur tant d'autres reliques de ce genre, c'est-à-dire une couche de couleur foncée, qui a oblitéré les ornements multicolores, irrécouvrables peut-être.

Voici, en regard, les deux rosaces, la première conservée dans la collection Régibo, la seconde rencontrée à Tolède.

A l'égard de la *vihuela* (*de mano*?), c'était, on le sait, un allemand, Henri Bocler, qui en avait le monopole d'emploi, à la cour madrilène. Cela n'empêche que les Néerlandais auraient pu en remplir honorablement les fonctions, comme au XVIe siècle, et, s'il s'agit réellement de la guitare, nous pouvons citer un artiste flamand, François Le Cocq, qui jouait de cet instrument avec une adresse merveilleuse.

Nous n'avons pas rencontré cet artiste, — qui fit partie de la chapelle royale à Bruxelles, — dans les listes de la chapelle royale de Madrid ([1]), et dans d'autres documents qui eussent pu attester sa résidence en Espagne.

Vu son extrême habileté sur la guitare, il a dû séjourner

([1]) On voit un Jean Cocx, parmi les violons de cette chapelle.

MARQUES DE JEAN COUCHET,

FACTEUR DE CLAVECINS À ANVERS.

longtemps en ce pays et y apprendre, d'un grand virtuose sur cet instrument, les principes qu'il a su si bien appliquer dans un recueil de pièces pour guitare datant de 1729. Un excellent appréciateur du temps, le prévôt de Sainte-Pharaïlde à Gand, Jean- Baptiste Castillion, rapporte qu'on « le jugeait comme le plus habile maître qui eût paru jusqu'alors. » C'est le fameux guitariste François Corbetti qui le révéla aux Pays-Bas.

Son livre, dédié aux archiducs Albert et Isabelle, n'a point été imprimé, sans doute à cause de l'état relativement peu avancé où était, à cette époque, la typographie musicale, nous entendons celle qui avait à reproduire des effets de virtuosité rendus possibles seulement à partir des célèbres Enschedé. Il fut le maître de l'électrice de Bavière.

Aux Espagnols la prééminence, en définitive, pour un instrument proverbialement dévolu à eux seuls. Constantin Huygens, un virtuose éminent, il faut en convenir, va trop loin, en rabaissant cette supériorité incontestable. Il dit, avec un air d'ironie et de dédain déplacés :

... Faictes comprendre à *essas bestias de alvarda*, qui n'ont pas sceu qu'il y eust jamais eu un Salinas [1] au monde, que nous en sçavons quinze ou quarante-cinq fois plus qu'eux tous. Si vous voulez avoir le plaisir de le leur prouver par les effets, je vous envoyeray quelques productions mienes, sur leur misérable accord de cinq cordes, et nous les lairrons juger de ce que nous valons de part et d'autre. Mais véritablement, je crains que l'exécution leur en semblera un peu *peligrosa*. Ils m'ont bien faict pester, lors qu'après avoir déchiffré leur sotte tablatture, qui met tous les dessous dessus, *pro thesauro carbones inveni*. Cependant, si *Lira noster* [D. Emanuel de Lira, ami de M. Chieze] *non delirat*, parmi les gens de la *Capilla real*, il se peut trouver des merveilles, et

[1] Auteur d'un traité *de Musica*, qui eut de la réputation.

en quoy leur *garganta*, dont ils se font tant de feste, s'exerce à miracle...

Hactenùs pour les airs. Pour la guitarre, s'ils ont des alemandes, des courantes, des sarabandes, qu'il vaille la peine d'entendre, voyons ce qu'il y a de plus hupé ; car, ce qu'on vous a fouré dans la main, sont *niñerias*, et des plus pauvres. Gautier m'a conté qu'ayant joué, deux heures durant, sur son excellentissisme luth, au cabinet royal de Madrid, *los grandes d'España* (*grandes aselli*), dirent *gran lastima es que no tàne la guitarra*, qui le tenta de leur donner son luth par les oreilles, et cecy me faict croire qu'encor y doibt il avoir quelque sçavant qui sçait fairre dire à cest instrument quelque chose de bon... (1).

Pour rendre ceci intelligible, disons que Constantin Huygens avait chargé son ami intime Chieze de lui quérir, à Madrid, « un livre du nommé Salinas. » Après, il lui fait rechercher « une grosse poignée d'airs espagnols, » et acheter une guitare. Chieze lui expédia, par erreur, des textes de chansons, « avec une certaine tablaturette de guittarre qui fait pitié. » Il finit par envoyer à son correspondant ce qu'il avait désiré obtenir. On vient de lire et on saura encore, par certains extraits, combien il mésestimait le génie espagnol :

... Je suis fort ayse de veoir ces airs espagnols en notes de musique, y trouvant le véritable génie de la nation, fort africaine, à mon advis, et qui jamais ne se dépouillera bien de ce *Punicum* et *Lybicum* d'Outre-mer.

Pour la tablature de la guittarre, il m'en coustera encor une fois (*y no mas*) la peine de traduire ceste sotte manière du *sotto sopra* en bonnes lettres d'alphabet, en espérance d'y rencontrer

(1) *Musique et musiciens*, etc., no 60 et 61. Lettre de Constantin Huygens à M. Sébastien Chieze, conseiller au Parlement d'Orange, et chargé, par le prince, d'une mission politique.

quelque chose qu'il vaille la peine d'avoir épluché. Vous diriez que c'est de la tablature pour les antipodes... (1).

Les *tonos humano-bestiales* me sont venus, et *ad nauseam sufficit* d'avoir veu à quoy est décheu le beau génie espagnol, qui a autrefois inspiré les grandes âmes des Séneques, des Lucains et du reste de ces demi-dieux que je vous ay nommés par le passé. Je ne comprend pas cependant que veult dire cest *humano* en musique; est-ce que les bestes chantent le reste (2) ?

Vostre dernière du 13e sept. [1673] m'a porté le dernier de vos *tonos*, et je suis fort content que ce soit le dernier, jugeant de plus en plus à quel point de bestialité ces mi-Africains sont parvenus. Qui a jamais ouy nommer un *villancico* (que je pourroy nommer une gigue ou vaudeville) al *santmo sacramento*? Et puis, au lieu d'un motet ou pièce d'église des plus graves, aller faire couler cela sur un *fa, la la la la* (3)!

On l'a déjà fait observer (4), l'art de la guitare en Espagne, tant par les thèmes que par les accompagnements y adaptés, échappe réellement à l'analyse, loin de pouvoir être écrit méthodiquement et ramené à un système uniforme. Pourquoi Huygens, avant de trancher ainsi dans le vif, n'a-t-il point entendu les guitaristes en Espagne même, dans diverses provinces et chez diverses personnalités les plus en vogue? Juger ainsi, sur d'infimes et peut-être d'inexacts extraits, c'était infailliblement s'exposer à l'émission d'appréciations erronées et injustes.

Puis, injures ne sont pas raisons, surtout de la part d'un gentilhomme de race. Huygens ambassadeur déteint-il sur Huygens artiste ? Que de fatuité et de suffisance, dans les lignes soumises au lecteur ! Bref, il n'y a pas

(1) *Musique*, etc., no 63.
(2) *Ibid.* no 61.
(3) *Ibid.* no 65.
(4) Au tome précédent.

sérieusement à tenir compte de toutes ces boutades, sinon de celle évidemment où il mesure le génie espagnol ou hispano-maure, comme il dit, à l'aune française ou néerlandaise. Quand nous avons produit, plus haut, l'exemple d'un fameux guitariste, François Le Cocq, et supposé qu'il s'est rendu en Espagne pour s'assimiler les procédés des virtuoses de cette spécialité applicable à son art, c'est bien en laissant entendre implicitement, qu'il n'a emprunté là-bas que ce qui convenait à sa nature, et qu'il est resté bel et bien Néerlandais, c'est-à-dire un vrai successeur de l'école des Adriaensen. Seule influence musicale exercée par l'Espagne sur les Pays-Bas, nous l'avons dit, mais influence inévitable, qu'elle doit à des qualités individuelles jaillies de son tempérament et de son aptitude native.

Ici, vient se placer un artiste, Alonso De la Loo, que Cérone, dans son *Melopeo*, mentionne, avec Thomas de Victoria et Mathieu Romero, au nombre des musiciens vivants, *vivientes*, qui se sont conquis une grande notoriété en Europe [1].

Quand nous lûmes ce nom, en tête de l'œuvre considérable de Cérone, nous nous souvînmes immédiatement d'un extrait pris à la section judiciaire des Archives générales du royaume, à Bruxelles, dans une liasse d'un procès de 1610, extrait ainsi conçu :

Le nom d'Alonzo de Laloo ne s'y trouve point (dans l'extrait de Malines) d'aultant qu'on veult dire, que le secrétaire de Laloo, appelé Alonzo, at esté appellé en sa jeunesse du nom de Franchois, lequel at après changé en celuy d'Alonzo, lors qu'il at esté envoyé en Espaigne pour la musicque de la chapelle du Roy, où après il at esté avancé à este archer.

Cette curieuse liasse n'étant plus à notre portée, nous

(1) 1613, p. 3.

nous bornons à attirer l'attention des musicologues sur son contenu, en essayant, à l'aide d'autres documents, d'y mettre un peu de clarté.

Ainsi, le prénom véritable du personnage est François. Il l'a échangé contre celui d'Alonzo, lorsqu'il partit pour l'Espagne, où il fut appelé, grâce sans doute à un talent musical éminent, à faire partie de la chapelle de Philippe III. Après, il devint archer du corps, fonctions que la pièce ci-dessus envisage comme une amélioration de position.

Tout cela se passa avant 1649, où il remplit les fonctions de « secrétaire, » et depuis 1613, où il brillait déjà en Espagne, selon le témoignage de Cérone, comme musicien exceptionnel. L'extrait (du conseil de Malines?) laisse entendre qu'il se trouvait, en 1640, aux Pays-Bas. A coup sûr, il y était établi, une vingtaine d'années plus tard, puisqu'il fut attaché au comte de Hornes, en qualité de secrétaire. L'était-il déjà en 1640 ?

En 1567, une saisie de ses biens fut ordonnée, par le conseil des troubles. Alonso De la Loo demeurait alors chez le comte de Hornes, dans la maison dite *Transilvalne*, à Bruxelles. Ce qui advint de lui après, il serait difficile de le savoir ([1]).

Le terme « musicque de la chapelle du Roy, » annonce probablement un instrumentiste. D'autre part cependant, les maîtres aux quels Cérone l'associe, comme renommée, à savoir Thomas de Victoria et Mathias Romero, sont principalement connus dans l'histoire à titre de compositeurs et de directeurs de chapelles. La moindre œuvre d'Alonso De la Loo trancherait la difficulté.

Nous n'avons point rencontré son nom dans les nombreux

[1]) Pour cette saisie de biens et pour l'inventaire qui en fut dressé, en octobre 1567, voy. *Archives des Arts*, t. I, p. 185.

relevés officiels du personnel de la chapelle flamande à Madrid. Il se pourrait qu'il ait été attaché à la chapelle espagnole ; mais, on comprend que notre objectif étant ailleurs, nous n'ayions point compulsé, avec la même attention, les volumineuses paperasses, entièrement bondées de noms péninsulaires, mises à notre disposition.

En 1638, Faustier figure en tête de la liste des chapelains d'autel, puis viennent les « reservados de Flandes, » Capi et Corneta. Capi disparaît, au « tercio postero » de 1639. On conserve toujours Bocler et Brancar (*sic*), apparemment parce qu'on ne peut se passer de ces instrumentistes, soit à cause de leur talent exceptionnel, soit à cause de la difficulté de se pourvoir de virtuoses, à une époque où toutes les cours de l'Europe les recherchaieut avidement, et où les concerts polyphoniques commençaient à être de mode chez tous les grands seigneurs.

Ici, une date intéressante à enregister en 1647 : celle de la mort de Mathieu Romero :

Matheo Romero, m° de capilla, reservado, murio a 10 de mayo

En 1648, c'est le tour d' « el m° Ju° Fustier, » le quel « murio a 25 de febrero. » Le maître de chapelle, Carlos Patino, reste « retor de los cantorçicos. » Henri Boteler s'en va aussi de ce monde, en 1652 :

Henrique Botheler murio a fin de marzo.

Tous ces morts figurent, par continuation, au registre des arrérages d'appointements, touchés périodiquement par l'intermédiaire de leurs héritiers.

Deux lettres, concernant Jean Faustiers, existent aux Archives générales du royaume à Bruxelles ([1]). Elles nous

([1]) Papiers d'État et de l'audience, Négociations de Rome, etc.

paraissent de nature à mériter une reproduction, d'autant plus que le haut dignitaire de Philippe II et de Philippe III, est un des derniers Néerlandais restés sur la brèche en Espagne. Prébendaire de l'église de Lierre, il fut préposé au bénéfice vacant de la cure de la cathédrale d'Anvers. Les pièces relatives à cette mutation offrent, de ci de là, quelques particularités dont nous n'hésitons pas à faire profiter nos recherches.

La première lettre est sans adresse; on peut supposer qu'elle a pour destinataire le même personnage que la seconde lettre indique, c'est-à-dire l'évêque d'Anvers. Voici l'une et l'autre missives :

Monsieur, j'ay, par charge de Monsieur de Grisperre, visité le rolle aux prébandes et trouvé qu'au chapitre de Liere, reste à pourveoir le dernier rotulaire nommé maistre Jehan Faustiers, chapellain du Roy, adjousté par ordonnance de sa Majesté du 24 de mars 1592. Néantmoins, par ce qu'il pouroit estre décédé au desceu de monsieur l'audiencier qui a charge du rolle, je m'enquesteray de son estre parmy les chantres qui mieux le peuvent cognoistre, pour advertir vostre Seigneurie de ce que j'en auray aprins, luy renvoiant cependant cy-joinctement la requeste que Monseigneur le Révérendissime d'Anvers a présenté à Son Altèze Sérénissime, pour povoir incorporer ou annexer la prébende vacante à la cure Nostre-Dame.

Le mal de Monsieur de Grisperre est encoir en son croissant.... Je lui souhaitte santé et à nostre Seigneurie continuation de la sienne, comme

Monsieur,

Son humble et plus obligé serviteur,

FRANÇOIS DE GROOTE.

Bruxelles, ce ij d'octobre 1613.

--

Monsieur, le maistre des musiciens de la chapelle de Son Altèze aiant particulière cognoissance de maistre Jehan Faustiers, dernier rotulaire aux prébendes de Liere, me dit qu'il est encoir

servant à la chapelle du Roy à Madrid, d'où il escrit presque par tous les ordinaires à ses amis par deçà, et oires que je veux croire que Son Altèze Sérénissime ne vouldra disposer en son préjudice de la prébende présentement vacante, si est ce que Monsieur Maes [1], pour se dépester de l'importunité que luy est donnée de la part de Monsieur de Wachtendoncq, m'a enchargé de l'envoier à Vostre Seigneurie, afin de la joindre à celles des autres prétendans.

J'espère que Monsieur de Grisperre remettra bientost la main à la plume pour vous correspondre, estant son mal au déclin. Il se recommande affectueusement à Voz bonnes grâces, et moy le plus, qui demeure,

Monsieur,

Vostre plus humble et obligé serviteur,

FRANÇOIS DE GROOTE.

Bruxelles, ce 14 octobre 1613.

En marge : A M. le révérendissime d'Anvers.

Le 4 juillet 1653, Cornelio Cors (lisez Cocx) est reçu au nombre des sept violons de la cour. Le 9 octobre 1655, Ignazio Jerf (lisez Cerf), entre en fonctions comme « musico de vihuela, » et, le 17 novembre de la même année, D^n^ Pedro Vilche ou Bilche (lisez Wilche) débute comme virtuose (?). Remarquons que, deux ans plus tard, « Ignacio Cerf » apparaît en qualité de « maestro de vihuelas. »

Le 1er août 1666, un « Juan Cocx » prend place parmi les « violones, » alors au nombre de huit. Le 20 juillet 1669, réception de « Franc° Garao » Plus haut, on a eu un Joan Grao, chantre. Comme son nom est parfois écrit *Grau*, l'*u* faisant l'office de l'*o*, nous avons, cru, un instant, qu'il s'agissait d'une famille flamande bien connue dans l'art musical. Or, Grao est la dénomination d'un bourg de

[1] Ambassadeur de Bruxelles à Rome.

la province de Valence, en Espagne. Le doute n'est plus possible. On a toutefois, en Belgique, le village de Graux.

Le 29 septembre 1670, décès d'Ignace Cerf. Les morts vont vite. Le 1er septembre 1674, installation de Gabriel Garao. Le 22 octobre 1676, mort de « D. Pedro Vilches, » et, le 13 septembre 1677, mort de Corneille Cocx.

Pour Juan Cocx, il devient impotent, en 1678, « no sirve. » L'année suivante, on dit de lui : « no se le a de pagar sin nuevo orden. » En 1680, il disparaît de la liste des paiements. La décadence commence aussi pour les instrumentistes; on reste, à partir de 1680, avec deux violons: Juan Vado et D. Thomas Gallo. Celui-ci étant trépassé, on en est réduit à se contenter d'un seul violon, cela jusqu'en 1689, où un confrère, Iuº Cornelio, vient se joindre à Juan Vado. Les registres se terminent, en 1691, sur cette dernière constatation (1).

Dans la « Lista de los ministros y dependientes de la real capilla, que deven ir al real sitio de Aranjuez, para serbir a sus Magestades y Altezas, en la proxima jornada del dia 19 de este mes de abvril de 1724 (2), regnando D. Luis Iº,» figure, parmi les instrumentistes chargés d'accompagner les voix, un « oboe » appelé « Dn Josef Gesembech. » Évidemment, voilà un Flamand, dont le nom n'est autre que Wesembeek, ou peut-être Ghysenbeek.

Vers le milieu du XVIIIe siècle, à part quelques auteurs espagnols favorisés, tout est engouement pour la musique italienne. Aussi, lisons-nous dans un rapport de cette époque :

Haviendo meditado el noble disignio de su Magestad, para

(1) Toutes ces dates sont soigneusement extraites d'un fouillis de nomenclatures des Archives du *palacio real* de Madrid.

(2) La même résidence où Charles Poignard arrangea un carillon délabré. Voy. plus haut, p. 400.

que su R[l] capilla estè surtida de muchas obras de maestros insignes, me ocurriò que los mas aportunas y utiles deven venir de Napoles, porque en aquella corte, siguen el estilo de oficias con todo genero de instrumentas come en esta.

Ce rapport, daté de Madrid, le 27 juin 1751, et adressé par « D. Joseph Nebra al cardenal patriarco de las Indias (Mendoza) ». Dans un autre compte-rendu, on voit que c'est surtout la Sicile que l'on vise :

Como las [obras] que se executan en la [capilla] de su Magestad Siciliana, en donde deve haverlas abundantes y de los mas insignes maestros, como de D[n] Alesandro Scarlati, D[n] Domingo Sarti, D[n] Leonardo Leo, D[n] Franc[o] Durante, y de los otros que actualmente sirben...

Nous avons réussi à exhumer l'opinion de quelques autorités compétentes de l'Espagne même sur le talent de nos musiciens. Que l'on ne s'attende point, du moins dans la forme, à des éloges exhubérants, à de vraies antiennes entonnées à la glorification du génie musical de la Néerlande. L'Italie, on se le rappelle, a employé, à cet égard, les épithètes de *bellissimo*, *stupendo*, *divino*... L'Espagne est moins démonstrative, moins exaltée, sans être pour cela moins généreuse, moins équitable. Son indomptable morgue se dessine encore là. Si elle loue, c'est avec une retenue discrète, qui lui fait formuler son approbation d'un mot concis, d'un terme austère, qui semblerait étrange, inconvénant même, s'il fallait le prendre à la lettre, tout comme les hyperboles italiennes paraîtraient ridicules, prises au sérieux, si l'on ne tenait compte du caractère distinctif des deux nations, l'une expansive jusqu'à l'excès, l'autre réservée au delà de toute limite. Entre les deux exagérations, il y a, pour le lecteur judicieux, un certain milieu à prendre, et, le cas échéant, on en arrivera logi-

quement à mettre au même niveau l'épithète de *bueno*, émise en Espagne, et celle *d'ottimo*, donnée en Italie. Que s'il arrivait, et nos citations produiront le cas, de rencontrer un superlatif sous une plume ibérique, au sujet d'une œuvre néerlandaise, on pourrait en conclure franchement que cette œuvre atteint les limites extrêmes de la perfection humaine.

Le fait de l'éloge décerné par les Espagnols à nos meilleures productions musicales, résulte de leur prompte vulgarisation sur leur propre territoire, vulgarisation dont les agents les plus actifs n'ont point été seulement les exécutants, mais les arrangeurs, c'est-à-dire ceux qui, empruntant à une composition, sacrée ou profane, une partie qui leur parut supérieurement ordonnée, la transcrivirent pour instruments divers, la commentèrent et la combinèrent de cent façons, pour en faire ressortir les beautés marquantes. En cela, ils ont réellement dépassé les Italiens, selon nous, et si, par exemple, Josquin Deprès, a été, comme l'affirme Baini, « l'idole de l'Europe, » les Espagnols, au lieu de vanter uniquement cette prééminence et de lui consacrer le tribut de soigneuses interprétations, à l'instar des Italiens, l'ont chanté sous toutes les formes possibles de la virtuosité instrumentale, en y comprenant même l'humble guitare, ou *vihuela d'arco*, dont les cordes grêles ont fait retentir, d'un bout à l'autre de la péninsule, les inspirations ingénieuses du maître universel, de façon à justifier pleinement l'information de Baini : *nelle Spagne il solo Jusquino* ([1]).

L'influence de nos maîtres néerlandais agit donc encore autrement que par une imitation de procédés techniques.

([1]) *Memorie*, etc., t. II, p. 407. Gevaert a vu de ce maître diverses œuvres en Espagne, et sa mémoire, dit-il, y est encore en vénération.

Les thèmes créés par eux, pour servir de *moto* à leurs combinaisons de contrepoint, voici qu'ils servent maintenant, chez les virtuoses espagnols, comme base à leurs exécutions fantaisistes. On va les voir à l'œuvre, et de ce qu'il nous est arrivé de ne pouvoir mettre la main que sur une infime partie de leurs transcriptions et variations, il ne s'en suit guère que leur répertoire instrumental se borne rigoureusement à cette faible récolte ; loin de là.

Au lieu de chroniqueurs, nous aurons des artistes, qui, loin de céder à des impressions du moment, émettront des jugements fondés sur un examen réfléchi et sérieux. Le fait seul d'une transcription spéciale d'un motet pour un instrument en vogue, constitue, avons-nous dit, un hommage sympathique rendu au mérite de cette composition.

Un tribut élogieux de ce genre se lit dans la *Musica en cifras para vihuela*, d'Alonso Mudarra, éditée à Séville en 1546 (1). Les tablatures de ce recueil forment, soit dit en passant, l'un des plus élégants spécimens d'impression musicale que nous ayons examinés en Espagne. Au premier livre, apparaissent le *Gloria* et le *Pleni* de la messe à trois voix : *Faysan regrès*, de Josquin Deprès, et, parmi les « obras menudas, » une pavane d'Alexandre (Agricola ?). Au deuxième livre, on voit encore, de Josquin Deprès, le *Kyrie* de la messe : *Beata Virgine* (premier ton) ; le *Kyrie* de la messe : « que va sobre *Pange lingua* ; » et le *Cum Sancto Spiritu* (quatrième ton) de la dite messe : *Beata Virgine* (septième ton), toutes compositions variées, *glosadas*. Au troisième et dernier livre, on remarque, au nombre des motets, le *Pater noster*, à quatre voix, d'Adrien Willaert, et le *Respice in me Deus*, de Gombert. Les autres musiciens étrangers sont représentés simplement par une *Fantasia* de Février. Alonso Mudarra est omis par Fétis.

(1) Collection Barbieri.

Un traité de viole, curieux et rare — tous, du reste, sont introuvables en commerce : — *Silva de Sirenas*, dû à Enrriquez de Valderravano, et imprimé à Valladolid, en 1547 ([1]), renferme, outre les arrangements de l'auteur lui-même, ceux de Josquin Deprès (extraits de messes), Gombert (extraits semblables), « Layole » (motets), Gombert, (idem), Verdelot (divers motets, de chansons surtout), Lupus, Sepulveda, Loiset, Jacquet, Morales, Piéton, Adrien [Willaert], Vincencio Ruffo, Lupus, Ortiz, Archadelt, Juan Vasquez, Mouton, Bauldouin (*Fantasia* sur le *Pleni* d'une messe de lui). Un « soneto » anonyme porte pour titre : « Viva la Marguerita ! »

Quant à l'impression du « libro, » la notation des thèmes produits ressemble quelque peu à celle de Petrucci, physionomiquement s'entend. Nous penchons à croire qu'elle est en incision tabellaire, rien n'indiquant, à l'inspection fugitive que nous en avons faite, de ces solutions de continuité qui caractérisent la notation mobile. Au contraire, les notes sont entassées, par le graveur, quand elles lui ont apparemment semblé trop peu nombreuses pour nécessiter des portées ultérieures. Les chiffres se sont mieux prêtés à la juxtaposition, et tous se voient, à quelques millimètres de distance, ce qui, évidemment, embarrasse fort la lecture.

Selon l'ordre des dates, vient la *Musica de vihuela*, de Diego Pisador, dédiée au « prince d'Espagne, » devenu Philippe II, et imprimée dans la maison même de l'auteur,

([1]) Bibl. publique de Madrid. Fétis attribue à Valderravano (dans la notice consacrée à cet artiste), le livre d'épinette, etc., paru à Alcala en 1557, et qui sera mentionné plus loin. Simple erreur d'inattention, rectifiée à l'article concernant Louis Venegas, le vrai auteur du traité. L'ouvrage de Valderravano, imprimé par Francisco-Fernandez de Cordova, renferme encore des airs à plusieurs parties de Noël Baldouin.

à Salamanque, en 1552 (¹). Ces tablatures chiffrées, qui ont coûté quinze ans de travaux, renferment des « villancicos castellanos, villanescas, romances viejos, canciones, motetes de grandes autores, fantasias.... » Le musicien, dans son *prologo*, déclare :

Puse tambien dos libros, en los quales se contienen ochos missas de Jusquin, porque los que hasta a qui han escripto, no pusieron deste autor, sino muy pocas cosas escogiendo ellos lo que les parescia, y o quise poner ocho missas para el que qui siesse escogiesse, conforme a su voluntad, porque el musico fue tan bueno que no tiene cosa que desecho, y juntamente con esto quiero que sepa el lector que en esto y en todo loque se contiene en el libro puse muy gran diligencia....

Parmi ces messes de Deprès, mises en tablature instrumentale, nous distinguons celles de : *Hercules dux Ferrariae*, — *sobre fa, re, mi, re*, — de *sol, fa, re*, — *Gaudeamus*, — *Ave maris Stella*, — *Beata Virgine*. Des motets de Willaert, de Gombert et de Mouton, alternent avec des compositions similaires de Deprès, dans l'ordre qui suit : *In principio erat Verbum*, de « Jusquin », à quatre voix ; *Fuit homo missus*, de Gombert, à quatre voix; *Ave Maria*, de Willaert, à quatre voix; *Pater noster*, du même, à quatre voix ; *Tota pulchra es*, de « Jusquin, » à quatre voix ; *Qui seminant in lachrymis*, de Gombert, à quatre voix ; *Queramus cum pastoribus*, de Jean Mouton, à quatre voix : *Miserere meî Deus* et *Salve*, de « Jusquin » à cinq voix; *Tullerunt Domini*, de Gombert, à huit voix. Ces maîtres sont introduits dans le livre même, avec l'épithète, curieuse à recueillir, de « famosissimos authores.. » Deux motets, dûs à des plumes espagnoles, et c'est tout : un de « Bashurto, » et un de Morales. Nos Néerlandais y priment donc glorieusement.

(¹) Bibliothèque publique de Madrid.

Ici, l'Espagne est moins sacrifiée. Il s'agit encore d'un recueil « para vihuela, » intitulé : *Orphenica Lyra*, et paru en 1554, sans lieu d'impression ([1]). L'auteur, Miguel Fuenllana, qui dédie son œuvre à « Señor don Phelippe, principe de España, rey de Ynglaterra, de Napoles, etc., » assure, dans sa dédicace, qu'il a mis la plus grande partie de sa vie à composer son œuvre : « en cuyo exercicio, con continuo estudio, he gastado la mayor parte de mi vida. » A part les « fantasias » et les « villancicos, » les thèmes qui y figurent avec des tablatures, sont exclusivement empruntés à des fragments de messes et à des motets. Nous y rencontrons : Josquin Deprès, Morales, Flecha, Guerrero, Lupus, Lhéritier, Gascon, Gombert, André de Silva, Adrien (Willaert ?), Verdelot, Archadelt, Laurus, Juan Vasquez, Ravaneda et Bernal.

Ceux qui offrent le plus d'arrangements de leurs œuvres, sont Gombert et Morales. L'obscur Gascon est représenté par le motet : *Cum appropinquasset.* Les adaptations sont faites, comme l'indique le titre, « para la vihuela, » sans plus. Vers la fin, la guitare fait nominativement son entrée en ces termes : « Comiença la musica de guittarra. » Assurément, la « vihuela d'arco » n'a rien à voir ici ; reste à déterminer les dissemblances entre la « vihuela de mano, » et la « guittarra. » Fétis opte pour la viole pure et simple, et indique, comme lieu d'impression du livre, Séville.

L'auteur de l'*Orphenica Lyra* a joint à son livre diverses compositions dues à sa plume, et qûi n'en sont pas les moins intéressantes. Nous allions oublier un charmant *strambote*, à cinq parties, de Verdelot. Le strambote fut

([1]) Collection Barbieri et Bibliothèque publique de Madrid. Nous en avons vu également un exemplaire à l'Escurial. L'*Orphenica Lyra* n'a que dix feuillets de texte ; par contre, la musique usurpe trois cent-quarante-huit pages.

en vogue sur le sol d'Italie. Arioste et Pétrarque s'en servirent en maîtres de l'art. La musique mériterait d'être exécutée dans un de nos concerts historiques, comme type d'originalité, voire même d'étrangeté.

L'auteur du *Melopeo*, au début de son livre, parle des joueurs de *vihuela*, de *laud*, de *harpa ó quittarra*. Plus loin, il nomme quelques instruments « modernes. » Ce sont :

El sacabuche, la dulçayna, la quitarra, el bordeleto, el rebequin ò violino, el cymbalo, la tiorba, la sordelina, y otros muchos.

Il ajoute, à une autre place, ceux-ci :

Monochordio, gravecyembalo y otros maneras diversas, con todo esto sus inventores, con perdida en verdad grande de su marescida alebança dellos, en las tinieblas se hallan enterrados (1).

Cérone se moque assez gaiement de ceux qui prétendent jouer de divers instruments, et qui ne connaissent point de différence entre « tañer y saber tañer. » Ces instruments, ainsi cumulés, sont : « tecla, quitarra, laud, arpa, corneta, flauta, sacabuche, vihuela, violon, y aun violin y violaça. »

Le roi Philippe III, dit-il, affectionnait la musique, et continua à octroyer des « plaças y provisiones muy ricas en España, para cantores y musicos. » De là, ajoute-t-il, la raison de la préférence des artistes musiciens de ce pays pour la « vita regulada, » et de leur indolence à composer des messes et des motets. Tout au plus une demi-douzaine de *villancicos* sortent, selon lui, de leur plume paresseuse (2).

Bien pour les compositeurs rentés ; mais, pour les *musicos* bénéficiaires prétendant jouer de toutes sortes d'instruments, pour les *panorganofiles*, en un mot ?

(1) *Melopeo*, p. 249.

(2) *Id.*, p. 150. D'après Cérone, les *villancicos* furent proscrits, en 1596, dans la chapelle musicale de Philippe II.

Le *Libro de la declaracion de los instrumentos*, de Jean Bermudo, édité à Grenade en 1555, offre la mention de quelques maîtres néerlandais. Nous y cueillons les noms et les faits suivants :

El profundo musico Gomberth componia en muchos puntos, porque tenia cantantes en su capilla para alcanzar mas (1).

Il s'agit de l'extension des voix. Profond musicien ! Qualification flatteuse, reprise plus loin.

Los instrumentos que por mi industria se hacen, tienen los 28 signos, aunque el organo de Baeza tiene 29, segun algunos instrumentos vienen de Flandes (2).

Les orgues des Pays-Bas avaient pénétré non-seulement en Espagne, mais ils y étaient pris comme modèles à imiter. Ici, ce sont les tablatures que Bermudo vante, et déclare avoir été établies pour son usage, principalement dans l'orgue de Baeza, qui, dit-il, renferme vingt-neuf tons, marqués alors par les sept premières lettres de l'alphabet.

Los cantores que de proposito miraren las obras del egregio musico Cristoval de Morales, y del profundo Gombert, y del excelente Adriano... (3).

Ceci vise, comme on voit, ceux des chantres amenés à admirer « de propos délibéré » les œuvres du « profond » Gombert et de l'éminent Adrien Willaert. Passant à la musique destinée à être exécutée au *monacordio*, il demande que :

Sea primero unos villancicos de Juan Vasquez ; despues poned musica de Josquin, de Adriano, de Jachet Mantuano, del maes-

(1) Fo XVIII Vo.
(2) Fo XXV Vo.
(3) Fo XLV Vo.

tro Figueroa, de Morales, de Gombert y de algunos otros semejantes (1).

Le Jachet *Mantuano* est évidemment Jachet de Berchem, lequel a fonctionné, comme on sait, à la cour des ducs de Mantoue. Si toutes les mentions offraient la même désignation, nous n'en serions pas réduits au doute, quant à l'attribution à faire aux autres Jachet, également célèbres.

Esta composicion guarda Gombert muchos veces, porque pone al modo primero un bemol general en *b fa b mi* (2).

Il est question d'une œuvre où Gombert est imité à diverses reprises, au sujet d'un *si* bémol général qu'il applique au premier mode.

En algunos monacordios de Flandes, viene la dicha tecla de manera que forme *fa* y *mi*. Tienese por primor y perfeccion en los tales monacordios (3).

Encore la tablature néerlandaise, cette fois, du *monacordio*. Elle est envisagée comme capitale.

Para componer canto de organo, tuve yo por maestro las obras de Adriano, de Cristobal de Morales, y de Gombert (4).

En fait de compositions appelées *canto de organo*, Bermudo juge que celles de Willaert et de Gombert, non moins que celles de Morales, sont à imiter comme modèles supérieurs.

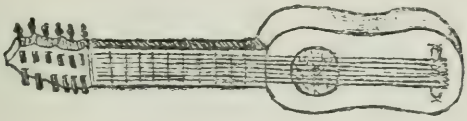
En los obras de Gombert, hallareis *fa* contra *mi* muchas veces, pero en minima (5).

(1) F° XV.
(2) F° LXXXII.
(3) F° CIIII.
(4) F° CXXIIII V°.
(5) F° CXXXIX.

Fa contre *mi*, une harmonie isolite, que l'on trouve diverses fois, selon Bermudo, dans les œuvres de Gombert, mais seulement en minimes ou blanches.

Le traité de Bermudo est, au jugement de M. Saldoni, excessivement curieux et instructif, pour l'étude des instruments du XVIe siècle. Quand on se sera livré, à son sujet, à un sérieux examen comparatif, d'autres faits à la louange de nos maîtres en jailliront, à coup sûr.

Le *Libro* de Jean Bermudo renferme une figure de *vihuela de mano*, intéressante au premier chef, parce que, contrairement à l'assertion de Kircher — d'accord en cela avec Louis Milan, qui veut que la cithare espagnole ou guitare n'a jamais eu que six cordes ([1]), — cette figure de *vihuela de mano*, ou guitare, est munie d'une septième corde additionnelle. En voici une réduction exacte :



Le traité de Louis Milan : *El Maestro* (Valence, 1535), ne comporte aucune citation de noms de musiciens des Pays-Bas, comme nous étions en droit de nous attendre à y trouver. Il se peut néanmoins que, ne mentionnant personne par système ou parti-pris, l'auteur ait emprunté, à l'exemple de ses confrères les plus célèbres, mainte idée ou combinaison aux théoriciens néerlandais.

On se rappelle la curieuse figure de *vihuela de mano* à six cordes, reproduite, au tome précédent, d'après *El Maes-*

(1) *Musurgia*, t. I, p. 479

tro. Elle forme, avec celle infiniment plus précieuse que l'on voit quelques lignes plus haut, la base de l'histoire de ce genre d'instruments à cordes pincées. Aussi, le catalogue n° 45 de M. Liepmannssohn, à Berlin, en estime-t-il la valeur à 900 marcs.

El Delphin de musica de cifras para tañer vihuela, de Louis Narbaez (Valladolid, 1538), mentionné, au tome précédent pour un autre objet, offre, dit Fétis, « divers fragments de motets et des chansons de Josquin, de Gombert, de Richafort, etc. » Il nous a été donné de compléter ce que l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens* indique simplement à ce sujet.

El Delfin renferme six livres de musique pratique, dont le troisième seul est consacré aux musiciens étrangers. Voici, d'après la table du dit troisième livre, les œuvres qui nous intéressent :

Josquin. — Sanctus de la missa de Ercules, dux Ferarie. — Osanna de la misma missa. — Sanctus de la missa de Faysan regrès. — Osanna de la misma missa. — Cum Sancto Spiritu de la missa de la fuga.

Canciones francesas.

Josquin. — La cancion del Emperador : Mille regrès, del quarto tono.

Nicolas Gombert. — Una cancion del quinto tono. — Otra cancion del primer tono.

Ricafort. — Je veulx layser mélancolie, del primer tono.

La chanson : *Mille regrets*, arrangée à quatre parties par Josquin Deprès, est connue. Elle a paru notamment dans un recueil de Susato, en 1549. Seulement, en la nommant « la cancion del Emperador, » Louis Narbaez fournit un précieux renseignement historique, d'où il est permis d'inférer que Charles-Quint se plaisait à entendre et même à

entonner les couplets de *Mille regrets*. L'année ou parut *El Delfin* (1538), le monarque se trouvait en Espagne.

Quant à l'*Arte tripharia* du même auteur (1549), la significative mention qui y est faite de maître Gombert, emprunte un surcroit d'intérêt à cette place [1].

En poursuivant notre nomenclature, nous arrivons à un recueil instrumental théorique et pratique des plus intéressants pour notre thèse : le *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, qui a pour auteur Louys Venegas de Henestrosa, et dont l'impression s'est faite, en 1557, à Alcala, chez Joan de Brocar [2]. Au prologue, Créquillon, Phinot et d'autres maîtres mentionnés plus loin, sont envisagés comme des compositeurs sérieux et importants.

El quiento (libro) es de obras a siete, y ocho, y a diez, y a doze, y a catorze, de Criquillon y Phinot y de otros graves componedores.

Les préceptes « para al canto de organo » comportent un thème musical de Deprès : « Exemplo en esta fuga de Iusquin. » Voilà l'école néerlandaise vulgarisant les aridités scolastiques de la fugue, au moyen de l'épinette, de la harpe ou de la « vihuela de mano. » Et les difficultés de ce dernier instrument, à en croire Louys Venegas, n'étaient pas minces :

Assi como la vihuela es instrumento mas perfecto que la harpa y tecla, assi es mal difficultoso.

(1) Voy. plus haut, à la fin du chap. *Gombert*. Une admirable reproduction photolithographique a été faite du rarissime et curieussisime traité de Bermudo, par les soins intelligents de M. Barbieri, qui a bien voulu nous faire hommage d'un des *quinze* exemplaires du tirage non destinés au commerce. Un autre de ces exemplaires, par une de ces fatalités inhérentes aux choses d'ici-bas, a pris le chemin de M. Liepmannssohn, à Berlin, et se trouve coté, au catalogue XXVII de ce libraire musical, au prix de 80 marcs.

(2) Bibl. publique de Madrid.

Dans l'explication de la tablature chiffrée de la « vihuela », l'auteur invoque « divers éminents musiciens, tant étrangers qu'espagnols, » dont il vante les mélodies et les jeux divers. Assurément, les Néerlandais sont du nombre :

... Muchos y éminentes musicos que ay de vihuela, asi estrajeros como Españoles, de diferentes ayres y maneras de tañer.

Parmi ces « tañedores » dont des tablatures sont reproduites, s'offre un certain « Antonio, » avec un *Salve*. Serait-ce de Cabeçon père ? Puis, on y rencontre des *Kyrie* de Josquin Deprès, soigneusement arrangés pour les trois instruments susdits. C'est le corps de l'ouvrage.

La table, plus explicite, nous livre les noms suivants : Antonio (avec une série de « treses, favordones, tientos, » etc.), Vila (rt ?), Francesco Fernandez Palero, Garcia Baptista Monjafo, Morales, Luis Alberto, Créquillon, Jaquet (avec un « glosado » de *Paelro,* ou mieux Palero), Mouton (avec le même glosado). Phinot est omis par négligence.

Encore un traité aussi rare que curieux ! Cette fois, nous reproduisons le titre quasi intégral : *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezon, musico de la camera y capilla del rey don Philippe, nuestro señor, recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezon, su hijo, ansi mesmo musico de camara y capilla de su Magestad...* — Madrid, 1578, in-f° (1). Les points poursuivants remplacent la mention d'une dédicace à Philippe II.

Au « proemio, » Hernando et Juan de Cabeçon, éditeurs de l'œuvre importante de leur père, Antoine de Cabeçon,

(1) Collection Barbieri. On a déjà pu voir que nous ne faisons point de bibliographie organographique ici, mais des constatations historiques utiles à l'objet principal de notre publication. L'intitulé en substance d'un livre consulté nous suffit le plus souvent; delà à tronquer ou à défigurer un titre, comme divers biographes ont fait, il y a loin.

NUNCA FUÉ PENA MAYOR

Chanson à trois parties

PAROLES DE DON GARCIA ALVAREZ DE TOLEDO,

1er Duc d'Albe,

MUSIQUE DE JUAN WREDE.

DISCANTUS

TENOR

CONTRATENOR

Nun ca fué pe na

Nun ca fué pe na

Nun ca fué pe

ma yor nin tormen to

ma yor nin tor

na ma yor nin tormen to

tan es tra no

men to tan es tra

tan es tra ño estra ño

Gulp. Ch. van Melvere - Dépôt Bruges.

que i gua le

no que i gua le

que i gua le con el do

con el do lor que res

con el do lor

lor con el do lor que

ci bo del en

que res ci bo

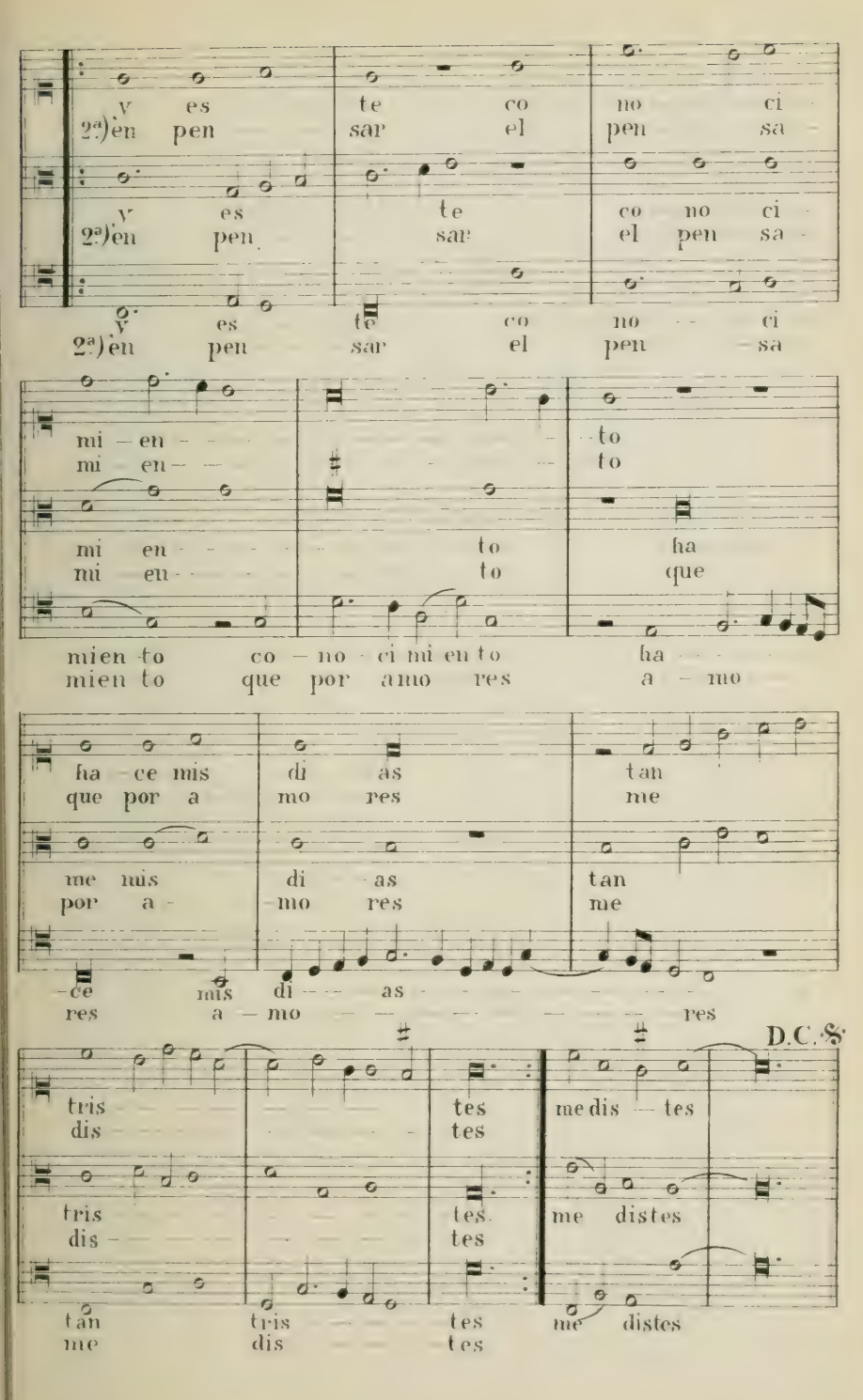
res ci bo del

FIN.

ga no

del en ga no

en ga no


y es te co no ci
2ª) en pen sar el pen sa
y es te co no ci
2ª) en pen sar el pen sa
y es te co no ci
2ª) en pen sar el pen sa
mi en to
mi en to
mi en to ha
mi en to que
mien to co no ci mi en to ha
mien to que por amo res a mo
ha ce mis di as tan
que por a mo res me
me mis di as tan
por a mo res me
ce mis di as
res a mo res
D.C.
tris tes me dis tes
dis tes
tris tes me distes
dis tes
tan tris tes me distes
me dis tes

rapportent que le grand organiste se fit entendre, avec un brillant succès, « en Flandes y en Italia, » où il fit partie de l'escorte de Philippe II, qui l'aimait et l'estimait beaucoup. Nous savons, par les Archives de Simancas, qu'il suivit aussi le monarque en Angleterre. Ce passage de la préface porte :

Y ninguno no huvo tan loco, que no rindiesse sus fantasias, à la grandeza de ingenio, que en Antonio de Cabezon se conocia. Lo qual se entendio assi no solo en España, pero en Flandes y en Italia, por donde anduno, siguiendo y sirviendo al catholico Rey don Philippe, nuestro señor, de quien fue tambien querido y estimado...

Outre les exemples en tablature chiffrée d'Antonio de Cabeçon et de ses deux fils, se présente un *Pange lingua* d'un certain Wreda, aussi Wrede, nom qui ne doit point être inconnu du lecteur, et sur lequel nous avons à nous arrêter pendant quelques moments ; puis, s'offrent un « tiento sobre el Cum Sancto Spiritu, » « de Beata Virgine, » de Josquin Deprès...

A la fin de l'exemplaire des *Obras* susdits, consulté par nous, on voit, sur une feuille blanche, dite de garde, et en écriture du XVIe siècle, le *Pange lingua* de Wrede, en tablature d'orgue simplifiée, et muni de diverses variantes, si nous en jugeons d'après le texte du motet que comporte la feuille 28. C'est là, croyons-nous, un indice du cas que l'on en faisait.

L'auteur appartient à une famille Vreede ou Wreede, qui existe encore aujourd'hui en Hollande. Peut-être est-il parent de Roland De Wrede, qui fut organiste de Saint-Donatien à Bruges, en 1464, et dont un des ancêtres, Willem De Wrede, est mentionné, en 1382, dans l'*Inventaire des chartes*, etc., de Gilliodts. Sans le moindre doute, il doit être assimilé au Jean Wrede, auteur de compositions conservées

à la Sixtine [1]. Comme son nom ne figure point dans les documents concernant le personnel de cette célèbre institution, on peut supposer que la messe offerte au pape est venue du fond de l'Espagne, à moins qu'elle ne soit venue de l'Italie même, où un Jean Vere (metathèse de Vree ?) fut maître de chapelle de l'évêque de Civitá-Ducale.

L'époque où Juan Wrede vécut, —début du XVIe siècle, — correspond d'ailleurs avec l'existence d'un célèbre personnage dont il fut le collaborateur : Don Garcia Alvarez de Toledo, premier duc d'Albe.

Ce seigneur, qui dirigea victorieusement l'expédition de Ferdinand-le-Catholique contre la Navarre, et fut nommé vice-roi de ce royaume dès lors réuni à la couronne de Castille, prêta serment à Philippe-le-Beau en 1501, et fit ses hommages à Charles-Quint en 1517, où il fut créé chevalier de la Toison d'Or, avec quantité de gentilshommes de distinction.

Les grands seigneurs se piquaient alors de dilettantisme, tout comme à la cour des Sforce, des d'Este, des Médicis, etc., ceux-ci les plus réputés d'entr'eux. Le duc Garcia Alvaro était un de ceux-là. Non-seulement, il avait, à sa cour, des poëtes et des musiciens renommés, mais il composait lui-même, et ce que nous offrons au lecteur est un spécimen authentique de sa facture, tiré d'un manuscrit flamand du début du XVIe siècle, appartenant à M. Barbieri. Selon toute apparence, Juan Wrede aura été l'un des musiciens ducaux, chargés d'adapter un appareil sonore aux improvisations des poëtes [2], et naturellement il aura figuré en tête des chantres officiels.

[1] Tome VI, p. 464 de *la Musique aux Pays-Bas*. Nous renvoyons à cette page, pour les éclaircissements concernant l'auteur.

[2] Voy. au même tome, p. 82 et 87 de *la Mus. aux Pays-Bas*, la lutte artistique, surgie à la cour des ducs d'Este, entre Josquin Deprès et Henri Isaac.

L'œuvre du duc d'Albe et de Juan Wrede est inédite. Nous la reproduisons ci-contre, non-seulement à titre de curiosité, mais comme un spécimen du maître dans un genre qu'on ne le soupçonnait point d'avoir abordé. Il y a pleinement réussi. Les parties se meuvent avec facilité, avec abandon, et, aussi bien que le permettaient l'harmonie étroite du temps, avec grâce. Sous ce rapport, comme sous celui de la sûreté de main, il se rapproche de Tinctoris, dont un fragment de chanson a été reproduit ailleurs [1]. La pièce se reprend, comme on voit, au début, jusqu'au mot *fin*, sur ces paroles :

Me hace haber por mejor
la muerte, y por menor daño,
que el tormento y el delor
que rescibo del engaño.

Le duc d'Albe a connu et étudié le Dante, particulièrement la belle strophe de ce génie commençant ainsi :

Nessun magior dolore.

Le dernier vers est le même que celui du premier couplet. Ces répétitions, très à la mode alors, font le plus charmant effet.

Poursuivons l'énumération des maîtres utilisés par Antonio de Cabeçon et ses collaborateurs. Ces maîtres, disons-le avec une légitime fierté, sont exclusivement Néerlandais. Pour plus de concision et d'exactitude, copions la tabelle même :

Motetes a quatro. — Prenès pitiè, Criquillon. — Je prens en grei, Criquillon. — Si par sufrir, Criquillon. — Cançion francesa, Clemens non Papa. — Por un plaisir, Criquillon. — Un gai bergier, Criquillon. — Clama ne ceses, Jusquin. — Benedictus de la messa del Home armé, Jusquin.

(1) *Musique aux Pays-Bas*, tome VI, p. 316.

Motetes a cinco y canciones glosadas. — Stabat mater, etc., con 2 parte, Jusquin. — Inviolata, Jusquin, con 2 y 3 parte. — Si bona suscepimus, Verdeloth. — Aspice Domine, Iaqueth. — Sana me Domine, Clemens non papa. — In te Domine speravi, Lupus. — Tercera parte de Virgo salutifera, Jusquin. — Hierusalem luge, Ricaforte. — Stabat mater, Jusquin, con diferente glosa. — Inviolata, Jusquin, con diferente glosa. — Je [?] fille qua ni le me dona de que, Adrian Villart. — Pis ne me pul venir, Criquillon. — A iuli vos sola verdura, Lupus. — Aime qui voldra, Gomberth. — Durmendo un jorno, Verdeloth. — Triste dépar, Gomberth. — Je suis aymé, Crequillon. — Susana un jur, Orlando, glosado de Hernando de Cabezon. — Susana, Orlando. — Qui la dira, Adrian Villart.

Motetes y canciones a seys. — Benedicta es Regina, Jusquin. — Benedicta es cœlorum Regina, con segunda y tercera parte, Jusquin. — Sancta Maria, Verdeloth. — Ave Maria, Jusquin. — Ultimi mei suspiri, Verdeloth. — Ardenti mei suspiri, Verdeloth.

Il nous semble que, pour un livre d'une valeur aussi capitale, l'ordonnance typographique eût pu être mieux soignée. Les tablatures, quoique clairement agencées, présentent maintes négligences et gaucheries. Peu de préceptes, en somme.

Voici l'*Arte de musica theorica y pratica*, de Francisco de Montanos, prébendaire et maître de chapelle de la cathédrale de Valladolid, lequel a fait paraître son volume, au dit Valladolid, en 1592 (1). Au chapitre « de compostura, » ce petit traité castillan, assez mal conditionné sous le rapport des exemples en notation mobile, fournit des préceptes bien judicieux et bien avancés pour l'époque où il vit le jour. A preuve cet extrait, pris entre divers autres :

(1) Collection Barbieri.

Para buena compostura, ha de tener las partes siguientes : Buena consonancia, buen ayre, diversidad de passos, imitacion bien puesta, que cada boz cante bien, passos sabrosos. Y la parte mas essencial hazer lo que la letra pide, alegre o triste, grave o ligera, lexos o cerca, humilde o levantada De suerte que haga el effecto que la letra pretende, para levantar a consideracion los animos de los oyentes.

Au chapitre « de contrapunto, » il invoque l'autorité de Tinctoris, et, dans le « Tratado de los lugares comunes, » il cite, en compagnie de Palestrina, de Morales et de Phinot, notre Orlando (de Lassus), comme modèle à suivre, parmi les arrangements vocaux à cinq parties et plus, dont « dos tiples. »

Vient ensuite le *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo, intitulado : Facultad organica*, que l'on doit à Francisco Correa de Arauxo, organiste de la collégiale de San Salvador à Séville. Il parut à Alcala, en 1626. Après avoir cité, à titre de « maestros en la facultad, » Antonio de Cabeçon, Peraza, Diego de el Castillo, Nicolas Barradurocense, Manuel Rodriguez, Salinas, Francesco de Montanas, l'auteur passe aux intervalles du « genere chromatico, » et en arrive à faire l'éloge de Nicolas Gombert, qu'il qualifie d' « excelente musico, » et qu'il envisage, avec Josquin Deprès, comme des maîtres à étudier en cette ardue matière :

El segundo lugar, es de Nicolas Gombert, excelente musico, y el que mas y mejor usó de estas falsas, en una cancion a cinco vozes, cuya letra comiença, diziendo : Ayme qui voldra, a ochenta y quatro compaces, en cantidad de seminima, tiple y tenor, despues de el alçar de el compas ; esta cancion se hallara glosada por Hernando Cabeçon, en el compendio de su padre, f° 142, compas primero ; y tiene puelta expresa señal de sustenido contra su semioctava remissa loco citato.

El tercero lugar, es del mismo Gombert, y es en cantidad de plus diapason, o octava mayor en el motete : O gloriosa Dei genitrix, a quatro vozes, al arsis del 31 compas (tiple y tenor), y mas adelante a 35 compas (tiple y baxo) cometa la dicha, especie de octava mayor. El dicho autor nos da tambien testimonio del intervalo restante, que es semitono menor y cromatico.... El modo y forma en que lo comete Josquin, es la signiente... Y porque con Josquin, Gombert, Montanos y Hernando de Cabeçon, testigos tan calificados, tengo provado mi intento, basta para dar fin a esta tratado.

C'est sous l'égide de témoins aussi distingués, « testigos tan calificados, » que Francisco Correa, qui était compositeur lui-même, clôture son livre.

Dans le volumineux in-f° d'Andrés Lorente : *El porque de la musica*, édité à Alcala en 1672, se voit un *Index de los autores que con su ensènanza y buena doctrina, autorizan este volumen*, index renfermant une cinquantaine de noms de maîtres sur les quels Lorente s'étaie pour affirmer ses instructions. Les cinq Néerlandais suivants s'y trouvent : « Joannes Tinctor, Enrique Puteano, Erasmo, Pedro Fernandez Buch, Philipe Roguier. » On peut regretter sincèrement que les nombreux exemples de musique dont fourmille l'ouvrage — exemples grossièrement agencés sous le rapport typographique — ne portent point de signatures ; plus d'une de ces compositions-spécimens nous eût permis de rentrer en possession de pertes vraiment regrettables. Aucun motet de Pedro-Fernandez Buch — De Bock — ne nous est connu. Ses œuvres ont-elles péri dans le désastre de Lisbonne ?

El Melopeo de Cérone, à travers les nombreuses pages de divagations stériles qu'il renferme, offre quelques précieuses appréciations de nos maîtres les plus réputés. L'éloge de Lassus est complet. Josquin Deprès lui fournit

l'exemple d'un duo, au *Resurrexit* de la messe de *l'Omme armé*, à quatre voix et dans le sixième ton ; après quoi, éclate son enthousiasme sans réserve. Josquin Deprès, d'après lui, fut le plus fameux et le plus grand compositeur de son temps, « fue el mas famoso y el mas insiñe compositor de su tiempo. »

Willaert est invoqué aussi, principalement pour l'art d'enchâsser solidement ses thèmes dans les motets et les messes sortis de sa plume. Il lui attribue, sans détour, l'invention du *coro spezzato,* ou, dit-il, *coro a dialogo*, appelé, en Espagne, « musica a choros divididos o partidos. » Il le titre d'*eccelentissimo*. Puis, défilent, comme modèles à suivre, Gombert, Okeghem, Jacquet (De Weert) et De Monte, ces deux derniers, pour l'habile arrangement des parties ; enfin, Isaac, dont est mentionné un exemple à titre de spécimen, et De Rore, envisagé comme supérieur, dans l'agencement des madrigaux et des « entradas con dos passos. »

Quant au mode de « tañer » et d'exécuter les « tientos ó ricercarios, » De Buus, dit-il, y excelle. Il n'oublie point Créquillon, ni Verdelot, dont il vante un motet. Revenant ensuite à Okeghem, il le fait suivre de Busnois, Obrecht, Dufay, « tous compositeurs harmonieux, mais non antiques. » Il reparle également De Jacquet :

Jaqueth el viejo, serviose desta postrera en una missa, hecha sobre aquella cancion tan famosa de Cyprian de Rore : *Alla dolce umbra*, à 4 voces.

Phinot, considéré généralement comme Français, mais dont le nom et les ouvrages se trouvent souvent mêlés à ceux des Néerlandais, est l'objet, de la part de Cérone, d'une mention flatteuse, que nous n'hésitons point à reproduire. Il intervient, dans un dialogue roulant sur les œu-

vres de Sixte Bergeroneo, « de nacion Tudesco, canonigo y maestro de capilla en la yglesia cathedral. » Il en dit :

Pero, no os admireys si yo hablo desta manera, porque, quando la felice memoria del señor Domingo Phinoth componia una obra, ponia todo su estudio y usava toda su industria ; pensava muy bien, estudiava muy de proposito, y escudriñava muy por menudo lo que avia compuesto, antes que le diera fin, y que la mandara a luz. Y assi, no por otra causa que por estas, fue y es tenido por uno de los primeros y meyores compositores de su tiempo... (²).

En fait de témoignages modernes, ou mieux contemporains, car, au dernier siècle, les Néerlandais ayant quitté généralement le sol espagnol, il n'a pu être question d'eux, tandis qu'aujourd'hui les matières d'art rétrospectif sont reprises partout avec une ardente sollicitude ; donc, en fait de témoignages contemporains, il en est deux seulement que nous mentionnerons, le premier, celui de Mariano Soriano Fuertes, très-exclusif, très-insuffisant, et, de plus, très-erroné ; l'autre d'Hilarion Eslava, dont le laconisme n'atténue point la sérieuse valeur des jugements rendus.

Au chapitre VIII du tome Ier de l'*Historia de la musica española*, s'étale la nomenclature guichardinienne des maîtres distingués de la Néerlande, au XVIe siècle, nomenclature escortée de nombreux hors-d'œuvre, et dont, nous en faisons l'aveu sincère, il ne nous est point donné de saisir l'application sérieuse. Si cette phalange musicale, formée de maîtres qui ont brillé sur le sol espagnol, n'intervient là pour ne point la mettre en action, c'est-à-dire, pour n'en pas détacher les personnages qui intéressent hautement l'objet du livre de Mariano Soriano Fuertes, à quoi bon en faire l'étalage ?

(¹) *Melopeo*, p. 896.
(²) *Id.* p. 137.

Au chapitre XIV du tome IIe de l'*Historia*, tout s'explique : « Les Flamands n'ont importé de Flandres que des combinaisons harmoniques extravagantes ; *combinaciones estravagantes importadas de Flandes* (1). » Voilà, en une ligne, nos glorieux artistes condamnés irrévocablement ! Le procédé est commode, outre qu'il est d'une suprême insuffisance. A cette ligne outrecuidante, nos deux volumes répondent victorieusement. Nous démontrons que, durant des siècles, les Flamands ont laissé, en Espagne, des traces impérissables de leur génie complexe. Après avoir péché par omission, Mariano Soriano Fuertes péche par commission. Ne devait-il point s'attendre à ce que ses injustices fussent sévèrement relevées? Nous nous bornons à les blâmer, et si, par exemple, le lecteur désirait d'ultérieures rectifications, au sujet des prétendues extravagances harmoniques de nos compositeurs, nous le renverrions à celui de nos volumes relatif à leur influence en Italie.

D'ailleurs, nous ne sommes pas à bout d'arguments, et les nombreuses œuvres musicales de la Néerlande, utilisées dans les cathédrales et chapelles en Espagne, ont laissé, d'un bout à l'autre de ce vaste royaume, assez de traces sensibles pour nous permettre de joindre encore ces souvenirs démonstratifs à tant de solides preuves accumulées dans ce travail. Notre liste, toute imparfaite qu'elle sera, aura son éloquence significative. On pourra juger, à l'aide de ce relevé partiel, ce que la totalité des monuments délaissés réserve encore. Peut-être serons-nous mis à même, quelque jour, d'achever notre tâche !

Pour l'appréciation sommaire, mais infiniment sincère et loyale, d'Hilarion Eslava, voici comment il la formule,

(1) Page 129.

à la suite de considérations sur les deux œuvres éminentes d'Antonio de Cabeçon :

Es de notar, que en la epoca que florecio esto célebre organista, habia la real capilla varios profesores flamancos de gran reputacion, y entre ellos el maestro D. Felipe Rogier ([1]).

En d'autres termes : la chapelle royale d'Espagne a possédé, au XVIe siècle, divers maîtres de musique, et ces maîtres jouissaient d'un grand renom. — Impossible de dire d'avantage en moins de mots. L'éloge est complet. Il sert de contrepoids utile à un ostracisme trop injuste. Hilarion Eslava se trompe seulement, quant à l'époque où Philippe Rogier brilla. Ce fécond compositeur était à peine né, lorsque Antoine de Cabeçon cessa de vivre (26 mars 1566). Autre inexactitude que nous relèverons, en passant : l'auteur du *Museo organico español* envisage l'épitaphe consacrée à la mémoire d'Antoine de Cabeçon, en l'église de San Francisco el Grande, à Madrid, comme « el unico [monumento] que se ha erigido en España al merito de un artista musico. » Il ne connaissait point alors la pierre tumulaire de Saragosse, destinée à perpétuer le souvenir du maître de chant néerlandais, Jean Bosquet ([2]).

Les glanures que nous laissons suivre, renforcent considérablement les informations éparpillées dans le cours des deux volumes consacrés à l'influence musicale néerlandaise en Espagne. Elles comprennent douze localités, et se rapportent aux ouvrages de nos maîtres perdus ou détruits, comme à ceux dont l'existence est dûment constatée. Rien de complet jusqu'ici, et pour cause. Telles quelles, on y trouve une indication, une piste, sinon un renseignement circon-

([1]) *Museo organico español*. I^e partie, dans la *Breve memoria historica de los organistas españoles*.

([2]) Voy. *la Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 298.

stancié dont le fureteur puisse immédiatement profiter. En général, l'existence d'un ouvrage, dans une église, suppose une utilisation faite dudit ouvrage, particulièrement si des traces d'usure s'y remarquent. On l'a déjà dit : les compositions musicales flamandes pullulent dans la péninsule ibérique. Quand et comment parviendra-t-on à pénétrer au fin fond de toutes ces richesses ?

Grenade. Aux Archives de Simancas, on conserve, dans le fonds dit *Inventario del Patronato ecclesiastico*, une série de registres relatifs aux *Visitas de las capillas reales*, ordonnées aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Ceux de Grenade ont attiré notre attention, à cause d'une intéressante nomenclature de livres de musique que la cathédrale de cette cité possédait en 1590. Le répertoire est divisé en deux catégories : le *canto llano* et le *canto de organo*. Celle-ci nous intéresse particulièrement, parce que les ouvrages qu'elle énumère portent des noms d'auteurs. L'autre, assez riche d'ailleurs en *propria sanctorum*, est privée de cette précieuse désignation.

Les œuvres en musique nombrée comportent, pour la plupart, des messes et des motets où les maîtres espagnols prédominent, le célèbre Guerrero en tête, qui fut maître de chant de la susdite cathédrale ([1]). On s'explique cela par tout ce qui a été relaté, à ce sujet, dans l'historique de l'influence néerlandaise à la chapelle royale de Madrid, influence qui, en 1591, baissait considérablement. La Néer-

([1]) Peu avant l'époque où Guerrero a dû faire l'apprentissage de son art, parut, à Alcala de Henarès, l'*Arte de canto llano*, de Juan Martinez de Rigo, maître des enfants de chœur de la cathédrale de Séville. L'exemplaire, pour ainsi dire unique, que le libraire berlinois, M. Léon Liepmannssohn, a lancé dans le commerce (voy. son catalogue, n° 45), a été examiné infructueusement, au point de vue de la mention d'auteurs néerlandais.

lande est représentée par l'immortel Gombert, et la Franco-Néerlande par l'estimé Phinot. La physionomie des exécutions musicales se dessine clairement dans ce catalogue, comme elle se révèle dans les listes de la chapelle royale de Madrid que l'on connaît déjà.

Voici ce répertoire :

Libros de canto de horgano grandes. — Un libro de Cavallos, de misas y motetes, con sus tablas.— Un libro de Guerrero, de misas, colorado. — Un libro de Vitoria, colorado, con sus tablas. — Un libro de Cavallos de fabordones, de visperas, esta maltratado. — Dos libros colorados de Morales, son de misas. — Tres libros de Palestrina, y estan en un cuerpo. — Un libro negro de manificas, de Guerrero. — Un libro de magnificas de Morales, en pergamino. — Un libro de Guerrero, de misas. — Un libro de misas de ferias, en pergamino, de Cavallos. — Un libro viejo de misas, de Batallas. — Dos libros grandes, con sus tablas aforrados de blanco, de misas. — Un libro de las Veinte, de misas. — Un libro de fabordones, de Guerrero, con pergamino.

Libros pequeños de motetes. — Ocho libros de Vitoria. — Seis libros de Palestrina. — Cinco libros de Guerrero. — Otros cinco libros de Guerrero. — Otros quatuor libros de Guerrero.— Cinco libros de Cavallos de fabordones. — Seis libros de Finot, aforrados en papel destraza. — Quatro libros de Morales, aforrados, en papel destraza. — Quatro libros de la Flor, con su pergamino. — Cinco libros negros de motetes de diversos autores. — Tres libros de seys misas de dibersos autores, pareçe por ellos que avian de ser çinco, y faltan los dos.— Quatro libros de Nicolas Gomberto, pareçe por ellos que avian de ser çinco, falta el uno que es el de tiple.

Ante mi, Diego Marin, escribano. — Su rubrica. — F., episcopus guadirensis [1].

Un inventaire de 1610, que le même dépôt renferme,

[1] Archives de Simancas, *Patronato ecclesiastico*, etc., legº nº 282, fº 372 vo, à 373.

ressemble beaucoup à celui de 1591, avec cette différence qu'en ce dernier d'importantes lacunes sont signalées, outre diverses œuvres nouvelles, au nombre des quelles six motets d'un maître originaire vraisemblablement de la Néerlande : Ambrosio De Cotes. On nous pardonnera une sorte de double emploi, en faveur d'une information bibliographique et biographique entièrement inédite, et qui va nous fournir l'occasion de quelques gloses utiles. Comme précédemment, et pour les mêmes raisons, nous omettons les livres de « psalterio, » formant une catégorie distincte.

Libros de canto de organo grandes. — Un libro de Cavallos de missas y motetes, con sus tablas. — Un libro de Guerero de missas, colorado. — Un libro de Victoria, colorado, con sus tablas. — Un libro de Cavallos de fabordones de visperas, esta maltratado. — Dos libros colorados de Morales, son de missas. — Tres libros de Palestrina, y estan en un cuerpo. — Un libro negro de magnifficas, de Guerero.— Un libro de magnifficas, de Morales, en pergamino. — Un libro de Guerero, de missas. — Un libro de missas de ferias, en pergamino, de Cavallos. — Un libro viejo de missas, de Batallas. — Dos libros grandes, con sus tablas aforadas de blanco, de missas. — Un libro de las Veynte, de missas (1). — Un libro de fabordones de Guerero, con pergamino.

Libros pequeños de motetes. — Ocho libros de Victoria. — Seis libros de Palestrina (2). — Cinco libros de Guerero. — Otros cinco libros de Guerero. — Çinco libros de Çavallos, de fabordones. — Seis libros (3) de Finot, aforados, en papel de estraça. — Quatro libros de Morales, aforados, en papel de estraça. — Quatro libros de la Flor (4), con su pergamino. — Cinco

(1) A la marge : « No se hallo. »
(2) A la marge : « Falta uno. »
(3) A la marge : « Son de Cavallos y otros authores. Falta uno [libro].
(4) A la marge : « Estos quatro libros son de Palestrina. »

libros ([1]) negros de motetes de diversos autores. — Tres libros de seis missas de diversos autores ; parece por ellos que avian de ser çinco, y faltan los dos. — Quatro libros ([2]) de Nicolao Gonberto : pareçe por ellos que avian de ser çinco, falta el uno, que es el de tiple.

Le sous-chantre de la chapelle royale, Juan Soriano, avait la garde de cette collection. Le « sacristin mayor, » Domingo Martinez, était préposé à la conservation de divers objets précieux, relatifs aux cérémonies du culte, parmi les quels nous remarquerons, en passant, « dos pares de organos, unos grandes y otros pequeños. » Enfin, c'était au « versiculario, » Juan de Aranda, qu'était confié le soin des cahiers de messes et motets ci-après mentionnés :

Un libro grande de Alonso Lobo, de missas en marca mayor, aforado en carton y becero blanco. — Otro de Thomas de Victoria, de missas, de marca mayor, aforado en beçero, colorado y dorado. — Otro, por encuadernar, de Luis de Victoria, de officio de difunctos. — Otro, por aforar, del mismo autor, de cifra de organo. — Otro quaderno de Victoria, de missas, por aforar. — Ocho libros de Victoria, todos por aforar, de missas.— Seis libros del maestro Cotes, de mano, de motetes y otras cossas, forados en pergamino. — Otros quatro de Guerero, de motetes. — Seis cuerpos de motetes de Pedro de Valençuela, aforados en estraça. — Otro libro grande de diferentes autores, de mano y marca mayor, aforado en pergamino, de misas y officio de difunctos ([3]).

Ambrosio De Cotes, ou plutôt Cotes, était « maestro de capilla y capellan della real capilla de Granada. » Son nom sonne, avons-nous dit, une origine étrangère, pro-

([1]) A la marge : « Faltan tres. »
([2]) A la marge : « No se hallaron. »
([3]) Archives de Simancas, *Patronato ecclesiastico*, etc. Nous remarquons, dans le nombre, un « ornamento » auquel le nom de « Pedro Gascon, capellan de la dicha capilla, » est mêlé.

bablement flamande ou anglaise. Il y a, en effet, en Angleterre, de nombreuses familles *Cotes*, et, en Flandre, énormément aussi, avec l'ortographe *De Cot*, *De Codt*, et même celle de *Van den Cote*. D'où *Malcote*, *Molencote*, etc.

Un maître de chapelle, placé, au XVIe siècle, en Espagne, dans une cathédrale autre que celle où la chapelle royale avait son siège, paraît quelque chose d'insolite, d'anormal, par tout ce que l'on sait de l'exclusivisme rigoureux de la race ibérique. Les couvents mêmes n'ont point donné accès, que nous sachions, aux maîtres exotiques, pour les premières dignités musicales de leur église.

Une circonstance toute exceptionnelle aura favorisé ici De Cotes. Ne pourrait-on point conjecturer que la colonie commerciale, industrielle et artistique des Pays-Bas, établie dès longtemps, aussi bien à Grenade qu'à Séville, aura eu, dans ses rangs, un artiste assez méritoire et assez influent, pour succéder à un maître de renom comme François Guerrero ? Outre que le nom de Cotes trahit une provenance étrangère, son prénom d'Ambrosio, à ce que m'a assuré M. Barbieri, est excessivement rare en Espagne.

En attendant que la question en litige se résolve définitivement, enregistrons certaines particularités relatives au personnage.

La visite officielle, faite en 1591, en la cathédrale de Grenade, lui fut défavorable en plusieurs points touchant aux devoirs de son emploi. Ainsi, parmi les ouvrages de musique dont il avait la garde, plusieurs ne répondirent point à l'appel, et d'autres portaient la trace de fortes dégradations. Ces ouvrages étaient, à ce qu'atteste le procès-verbal, « de mucho valor. »

Yten, que tiene poco cuydado con los libros de musica de la dicha real capilla, que son a su cargo, y que siendo de mu-

cho balor, estan perdidos, y andan entre muchachos maltratados, y sin maneçillas [1].

Ses mœurs n'étaient rien moins que dissipées. Il aimait le vin, la bonne chère et le sexe. Il ne respectait, pour assouvir ses passions, ni le caractère sacerdotal dont il était investi, ni les lieux saints où il officiait journellement. Plus d'une fois, on le surprit, au milieu de la cathédrale, chantant des couplets indécents, « y cantan muchos vezes letras profanes, yndecentes. » Il fréquentait les tables de jeux, était lié à une nommée, doña Juana de Espinosa, ce qui ne l'empêchait point de faire scandale avec d'autres personnes, et passait des nuits entières hors de son domicile, se promenant à travers les rues de Séville en habit laïc, etc. Il ne se gênait point, entre autres, pour conduire, le soir, à la fontaine de Teja, diverses donzelles, et y chanter, d'une voix de fausset, toutes sortes de cantilènes grivoises. On eut beau lui faire des admonitions sérieuses ; il s'en moquait ouvertement.

Pour ne nous en tenir qu'à ses fonctions de maître de chapelle, reproduisons intégralement le texte des charges qui pesaient sur lui, tant dans la pratique que dans l'enseignement du chant. La physionomie des solennités musicales, organisées sous sa direction, s'y dessine nettement.

Yten, que teniendo obligacion de gobernar y regir el façistol de canto de organo, los dias solenes y principales, y abiendo sizo amonestado que no se baya estos dias a bestir a el altar mayor, aunque le benga por tabla, porque haze mucha falta en el coro estos dias, no lo haze ni cunple con esta obligacion.

Yten, se le haze cargo que un dia de fiesta principal, que fue a çinco de mayo del año pasado de ochenta e nueve, abiendose

[1] Archives générales de Simancas, *Patronato ecclesiastico*, legº nº 282, fº 2 à 12.

subido el presidente y otros capellanes y ministriles, a dezir bisperas a el coro alto de la dicha capilla, como es costumbre tales dias, el dicho Ambrosio de Cotes, con otros se quedo en el coro bajo, y hizo que se dijesen asi mismo bisperas cantadas en el dicho coro baxo, de manera que, en el un coro y en el otro, se dezian unas mismas bisperas con grande nota, y risa de todos los que las oyan, y aunque el dicho Ambrosio de Cotes, con los demas, fue abisado, y se les mando que se subiesen a el coro alto a dezir las dichas bisperas, no quisieron antes, con mucha desobidençia del presidente, continuaron y acabaron las dichas bisperas, y començaron y acabaron cunpletas, de lo qual fue promobeedor, y tubo la culpa el dicho Ambrosio de Cotes.

Yten, que pierde el respeto, y lo a perdido a el capellan mayor, y que mandandole en el coro un dia que se lebantase a el Gloria Patri, aunque le fue perando estubo pertinas, y no se quisso lebantar.

Yten, ques obligado a dar leçion de canto, y a tener los seysses en su cassa, y enseñarlos, y no lo haze aunque asido amonestado por el capellan mayor y cabildo ya dicho, que aunque pierda la prebenda, no tendra los seysses a su cargo, y quando los thenia, les hazia maltratamiento.

Yten, que de siete años a esta parte no a cunplido con las missas, que son propias de tabla, que se le an repartido entre año, no diziendo missa en el año, sino por marabilla, y dejandola de dezir los dias de Pasqua del año.

Yten, que si en el façistol se descuydan o hierran los cantores, los trata mal de palabra, y se desconpone con bozes muy altas que se oyen abaxo en el altar mayor, y quando se canta algun terçio echa sobre el una quarta boz en falçete, ques cossa mala y abuso que en ninguna yglesia de España en haze [1].

Dans sa réplique au réquisitoire de la commission d'inspection, De Cotes nie catégoriquement tous les faits à lui imputés sur sa conduite *extrà et intrà domum*. Il s'expli-

[1] Arch. gén. de Simancas, *Patronato ecclesiastico*, etc.

que, au sujet de sa gestion à l'église, de façon à fournir à l'histoire de nombreux et intéressants détails que nous ne saurions omettre complétement.

A la Noël de 1589, il a fait exécuter, en la cathédrale, au péril de sa vie, étant malade, les chansons d'usage composées par lui, pour le service de cette touchante fête religieuse.

Al 2o, que no hago bien mi oficio y otros cosas, etc., digo que en las cosas del, sienpre e procurado hazerlas con mucho cuydado, como esta dicho, honrrando y autorizando el culto divino. Aventurando muchas vezes mi salud, particularmente en la Navidas pasada de 89, que despues de aver conpuesto las chançonetas neçesarias, estando muy enfermo, y venido con mucho peligro a provarlas, asistiendo en los maytines, fue ocasion de recar muchos dias, y estar a peligro de muerte, y reçibir otros agravios muy notables del cabildo... (1).

L'enseignement des « ñinos, » leur logement et entretien, ont été l'objet de ses soins assidus. Il invoque là-dessus diverses autorités, particulièrement celle du maestro Figueroa (2).

Digo que verdad que a dos años que se me notifico çierta provision que se dia al maestro Figueroa, para que yo cumplice lo en ella contenido, y respondi que yo hazia mi oficio bien y cunplidamente, como era obligado, y que aquella provision no hablava comigo ni con los maestros desta Real Capilla, sino que era personal para el dicho Figueroa, y no conprehendia a los demas, no obstante que yo tenia a los seyses en mi casa, y los

(1) Arch. gén. de Simancas, *Patronato ecclesiastico*, etc.

(2) Ne point confondre ce musicien, qui n'a laissé, il a qu'il semble, aucune trace sensible de sa carrière artistique, avec Bartholomée Figueroa, poëte distingué, auteur d'une chanson insérée dans *El Parnaso Españ l*. Un Figueroa est invoqué par Bermudo. Voy. plus haut, p. 449.

tuve despues mucho tienpo ; y si los dexe, fue por mis muchas enfermedades, las quales muchos tienpos antes y despues fasta agora me an durado ; y por no darles la capilla lo neçesario para el sustento y vestido, y por aver gastado particularmente este año con ellos, y cada uno tres vezes mas de lo que se les dava por valer el trigo a tres ducados la fanega, y a mayor preçio, y no avermelo dado ni buscado la capilla, y antes de agora los e tenido muchos tienpos y años en mi casa, con la misma costa, ansi en la comida como en el vestido; y si algun tienpo no los e tenido asido por las causas dichas, y si en otro no los a avido asido por no hallarse tales y muchas vezes e requerido al cabildo, las buscasen y tuviesen que yo estava presto de tenerlos en mi casa, dandoles la capilla lo necesario conforme a otras yglesias, y algunas vezes los an despedido sin ocasion ninguna, porque obiese falta, y no parecer a jamas estar yo obligado a tenerlos por erecion, fundacion ni constituciones, aunque fuese verdad conprehenderme la çedula del maestro Figueroa, lo qual niego, porque no dize quel dicho Figueroa los tenga en su casa, sino questen a su cargo el enseñarlos y dotrinarlos, y lo mismo que diga de los seyses, se responde al exerciçio, el qual sienpre lo a avido sino asido, por no tener yo salud, y aun entonces e puesto personas que lo hiziese abil y suficiente, aunque no la an querido permitir, porque oviese falta, permitiendolo y tiniendolos los catredaticos ques demas consideracion ; y tanbien lo pone y se le permite a palero organista, estando presente en el coro, y pudiendo el tañer ques mayor falta, especialmente siendo un muchacho ciego y de muy poca abilidad, por lo qual ay y avido grandisimas faltas, y tanbien se adexado de hazer el dicho exerciçio en los dias ynpedidos y antes, y despues de Navidad, por el ynpedimento de los chançonetas, y si otras vezes a faltado asido por no aver con quien hazerlo por ses los cantores desta Real Capilla, pocos y salir del ofiçio cansados, por ser en el sienpre neçesarios, y en lo que se me opone en este capitulo que sienpre esuydo el cuerpo a los dias de obligaçion, poniendome en patitur, y viniendo a los cabildos y fiestas comigo, porque mis enfermedades ansido muchas

largas, peligrosas y notorias, desde que vine a esta prebenda que a diez años, y principalmente de quatro años a esta parte....

C'était une coutume, selon lui, de faire répéter, à la sacristie, des chants nouveaux. Ceux composés par lui : motets, madrigaux pieux, etc., et essayés ainsi, n'offraient, quant aux paroles, aucune dissonance pour les oreilles chastes.

Al 8, digo ques verdad que muchas vezes me asentado en las gradas del altar de la †, por no tener la capilla ningun asiento ni arimo, y ser el lugar en ella mas a comodado (sin que aya nota) para entretenerse un rato, y aliniarse del trabajo del coro, y ser cosa muy deçente, y parecer muy bien el saçerdote junto del altar, donde algunas vezes dentro de aquella reja, y en la sacristia se an cantado y provado muchos motetes y madrigales divinos que yo tengo conpuestos, por ser todos letras de devoçion, y jamas se a cantado cantas ni letra profana, ni a avido escandalo ni nota, como se me opene, y si an llegado gentes a oirlos, es cosa natural de la musica a traer los oyentes, y pareçe muy bien en las yglesias este exerçicio tan virtuoso, y en todas las yglesias d'España se usa provar las conpusturas de musica, donde se juntan aunque las oya todo el mundo, y nunca por esto los posteros y sacristanes se an detenido ni dexado de hazer su ofiçio, porque esto sienpre se a hecho en la capilla de la †, despues de visperas, cuando la puerta de la reja no se cierra sino la de enmedio, y asi no se les haze jamas estorbo, ni por ello se les a dicho jamas palabra mala, aunque son ellos bien ocasionados y de mal termino, principalmente rojas, e el qual estando y provando las chançonetas en el cabildo, como es costunbre, para la Navidad, llego a mi a dezirme con muy mal termino y mucho descomedimiento que nos fusemos, porque le estorbanamos el barrer y linpiar el coro, y llego su libertad y atrenimiento tan adelante, que me obligo a responderle y dezir mi parezer, y si alguna vez algunas personas an pedido un jarro de agua, como se haze cargo, se les a dado con mucho respecto del lugar.

Un *Ave Maria* à huit parties, de la composition de De Cotes, fut ainsi essayé dans la sacristie de la cathédrale : « estando provado, en la sacristia, una *Ave Maria* que yo avia compuesto à 8 vozes. » Des ménestrels participaient aux offices du chœur : « los menestriles estavan ariba (al coro)... » Ils étaient au nombre de quatre — cornetistes et trombonistes ? — pour soutenir les voix psalmodiantes. Nous nous bornons à ces citations, car le dossier de cette sorte de procès est d'une étendue énorme.

De Cotes y déclare « que a diez años vivo en Granada y mas. » Son nom se trouve consigné dans le livre des *Testimonios y certificationes* (1), jusqu'au 26 novembre 1596. Il disparaît le 23 janvier 1597. Sa signature, déterminant correctement l'ortographe de son nom, par l'omission du *de* initial, est ainsi formulée :

Environ un siècle après, un rapport officiel, relatif au service de la cathédrale de Grenade, constate que la musique, qui y était jadis si florissante qu'elle surpassait toutes les autres de la péninsule ibérique, était déchue au point d'entendre titrer les exécutions d'extravagantes :

La musica que dicha capilla [real de Granada] tenia, desde su fundazion, enzedia y sobreprestaba a todas las de España, por aver seis prebendados musicos los principales que se hallaban en Europa . . . Hallandose asi la musica tan summamente descaezida, que es mejor laque llaman de estravagantes (2).

(1) Archives générales de Simancas, fonds dit *Patronato*.
(2) Id., même fonds, nº 284.

Un *Memorial de los capellanes y sirvientes que tiene la capilla real de Granada*, en date du 14 decembre 1611, porte, entre autres :

Un capellan maior y veinte y quatro capellanes perpetuos de presentacion.

Quatuor medios capellanes.

Seis capellanes amovibles, que llaman quartos capellanes.

Un sochantre.

Un versiculario. Es suo officio registrar en el choro todas las oras y missas, y todo lo que sea de cantar, y reçar y asistir en todas las oras. Otro si tene a su cargo los libros de canto de organo.

Dos musicos de voz asalariados. Es suo officio cantar y asistir a el façistol, los dias que oviere canto de organo.

Doze moços de capilla. Es suo officio los seis grandes servir por semanas dos de acolitos, y dos de turibularios, en el altar maior, uno las missas que se dicen en el altar ordinario por los señores Reies, y otro de ayudante de versicularios, y los seis pequeños servir los tres en tres altares, para ayudar las missas reçadas ; y de los otros tres, el uno de luçernario, otro en el organo, y otro en officio de administrador, todos por semanas.

Cinco ministriles. Es suo officio tocar y asistir a el façistol, y hacerlo que les mando el maestro de capilla, y tienen obligacion de acudir à la capilla las tres Pascuas, excepto en la de Navidad, a las vesperas del postrero dia, todos los dias de Apostoles, excepto el de Sancto Mathia, sicae en quaresma las quatro fiestas principales de Nostra Señora, a solas las missas el dia de la Madalena, a primeras vesperas y missa el dia de año nuevo, y tomà de Granada, excepto las segundas vesperas, los dias de Jubileo de la capilla, que son en 6 de maio y 10 de noviembre, todos los sabados, a las misas de Nostra Señora, y el Jueves Sancto, à la missa.

Entre les cappellanes perpetuos y de presantacion y dellos a de ser, es :

Un maestro de capilla. Su obligacion es de las demas iglesias y en especial prevenir y gouvernar la musica, todos los dias que oviere

canto de organo, y asi mismo leer una ora de canto de organo, cada dia despues de la missa maior, no siendo dia de missa de canto de organo, cavildo o anniversario.

Tanedor organista.

Quatro musicos de las quatro vozes. Su obligation es y cantar en el façistol, los dias que oviere canto de organo.

Un maestro de grammatica. Su officio era leer dos liciones de grammatica a los moços de choro, la una, en saliendo de missa maior, y la otra en saliendo de vesperas (1).

Remarquons, pour les ménestrels dont les fonctions ont été retracées plus haut, que l'on trouve, dans une liste de la chapelle de Grenade en 1611, sous la rubrique *Ministriles :* « Luis Munoz, Fran^co^ Vasquez, Juan Guttierrez Pinçon, Pedro Romero et Felipe Florençia. » Ces musiciens doivent n'être que cinq. Pinçon était-il allié à la famille Guttierez (2)?

Ces dispositions réglementaires sont bien plus explicites et plus significatives pour l'histoire, que les succintes prescriptions que nous avons sous les yeux, à savoir les *Consti-*

(1) Archives générales de Simancas, *Patronato*, etc.

(2) Nous posons cette question, parce qu'il y a lieu, ce nous semble, de réclamer, pour la famille Pinçon ou mieux Pinson, une origine néerlandaise. Son vrai nom, devenu, sous la plume des buralistes espagnols, *Punçol*, relève évidemment de la partie wallone des Pays-Bas. Il existe, aux Archives générales de Simancas, diverses pièces à ce sujet, une entr'autres de 1555, où un Bartholomée Pinçon, domestique de la reine d'Espagne, préposé à la garde de l'anti-chambre du palais, etc., demande un *ayuda de costa*, en rappelant les services de son père, « Guyllen Pinçon, Flamenco, que fue repostero de camas de la Reyna, nuestra señora, que aya gloria, servio mucho tienpo y bien asi en las partes de Flandes como en España, venido con su Alteza en todo el tienpo que vivio, y quando fue muy viejo, renunçio el dicho su oficio antes repostero de camas de su Alteza al modo de España... » *Casa real*, leg^o^ n° 28. Au même fonds de la *casa real*, leg^o^ n° 78, on voit la mention d'une *ayuda de costa* de quinze mille maravédis, octroyée, en 1520, au dit « Punçol [Guyllen], repostero de camas, etc. »

tuciones de la capilla real de Grenada, erigida en tiempo de los señores reyes catolicos don Fernando y doña Isabel, y acrecentada, en 1518, *por el emperador Carlos V.* Il y a lieu de faire la part du temps où elles furent édictées, et de se rappeler qu'à la chapelle souveraine, le *canto de organo* formait la base du répertoire journalier.

En voici un extrait relatif aux fonctions doubles de l'organiste, lequel était en même temps chapelain, et devait alterner, chaque semaine, l'un et l'autre offices avec un chapelain, « tañedor » comme lui :

Los cantores haran su oficio en cantar a los tiempos y horas convienientes : el tañedor organista hara lo mismo los dias y tiempos que la dicha capilla tiene de costunbre, que aya de haver organos y todos ellos, como dicho es, an de sevir y hacer sus semanas como los otros capellanes, y si los domingos y fiestas que se vineren de impedir los otros cantores y horganista en oficios de solennidad acaeciere ser semanero alguno dellos de misa cantada o de evangelio o epistola, en tal caso queremos y mandamos que el capellan, cantor o organista semanero del oficio cantado se concierte cun otro de los capellanes semaneros del oficio rezado, para que truequen los oficios, y que el cantor organista digan lo rezado y el otro cantado si a vos el dicho capellan mayor pareciere que del cantor abra mas necesida, para los dichos dias en el coro....

Saragosse. On y conserve quelques épaves de l'incurie, du temps et des bouleversements politiques.

La cathédrale de *San Salvador*, aussi de la *Seo* (1), possède des compositions manuscrites, consistant en « responsorios, litanias, etc., » des musiciens néerlandais ainsi désignés : « Iachet, Petit-Jean de Lambre (Lattre), Orlando

(1) Expression de l'idiome limousin équivalant à *Sedes* en latin, et visant le siége épiscopal de la ville.

Laso, Jan Mestre, Philipo de Mont. » Rien de ce genre, en fait d'imprimés.

A l'*Archivo de Nuestra Señora del Pilar*, se rencontrent des manuscrits enregistrés de cette façon :

« Villancicos de Navidad y Reyes, » de Carlo Patiño, « misas » de Pedro Buch (aussi *Buche*, *Buches*, *Buques*), et de Felipe Voper (Rogier?); « motetes à la Virgen, » de Buch; « misas, villancicos, etc., » de Rogier. Comme imprimés, rien que des madrigaux de Verdelot, parus à Venise, en 1541, et des *Chansons* d'André Pevernaege, éditées à Anvers, en 1591 ([1]).

Burgos. Les déprédations et les destructions ne laissent rien à glaner ici pour l'objet de nos recherches. Beaucoup de livres de *canto llano*, superbes manuscrits qui s'étalent au « fascistol » de la cathédrale ; un *Magnificat* de Salazar, et une messe : « Santissima Virgen » de Palestrina, laquelle se chante encore, en la même basilique, avec une pieuse vénération; puis c'est tout. A peine annoterons-nous, pour l'avoir trouvé aux stalles du *coro*, un *Psalterium romanum*, in f°, sorti des presses plantiniennes anversoises, en 1713, et muni du privilége de Charles II, concédé, à Bruxelles, le 28 décembre 1692.

Valladolid. Point de manuscrits musicaux, en la cathédrale de cette ville, sinon naturellement ceux de plainchant qui se déploient au lutrin. En revanche, assez de compositions imprimées des XVIe et XVIIe siècles. Les villes de Venise, Madrid, Lyon, Naples, Milan, Rome et Anvers, y ont fourni leur contingent. Les noms des maîtres néerlandais qui y prédominent, sont : Archadelt, Philippe de Monte, Jacques de Brouck, dit « Belga, » Séverin Cornet, Orlando di Lasso. La plupart de ces œuvres,

([1]) Renseignements fournis par M. Barbieri.

en format in-4°, sont dépareillées : nous ne notons point celles qui portent des souillures ou des déchirures, preuve d'un fréquent usage. Telles quelles, la prédominance néerlandaise, dans les exécutions, s'y accuse nettement. Palestrina a le pas sur les Italiens. Les Espagnols ont Morales. Les Français ne sont représentés que par un maître dont le nom nous échappe, et qui a été « pourtraicté » en médaillon, au revers de la couverture.

L'*Archivo* de la cathédrale de Valladolid possède aussi les *Opuscules* d'Eduardo Lupo, maître de chapelle de Lisbonne, éditées par Plantin à Anvers, en 1602. Le tirage en a été limité à cinq cents exemplaires. M. Goovaerts, dit, au sujet de cette publication, que, depuis 1600, Plantin avait été en correspondance avec l'auteur du recueil, pour l'impression de l'ouvrage ([1]). La préface du maître à l'archevêque de Lisbonne, est datée aussi de l'année 1600. Il s'y plaint des « Zoïlorum morsus, » qui, par l'intervention du grand prélat, seront puissamment écartés. La raison d'une impression musicale lisbonnienne, confiée à un typographe résidant en Néerlande, s'explique autant par les relations commerciales très-actives qui existaient entre le Portugal et les Pays-Bas, que par la perfection des productions plantiniennes, jamais égalée, même de loin, par les presses des Craesbeeck.

Barcelone. D. Juan Carreras y Dagas, directeur de musique, est parvenu à recueillir diverses œuvres musicales anciennes, tant manuscrites qu'imprimées, la plupart provenant des églises et couvents d'Aragon, et peut-être aussi de la chapelle particulière des rois de cette contrée, si amis des arts et spécialement de la musique. De magnifiques vélins à miniatures se rencontrent parmi ces reliques

([1]) *Typographie musicale dans les Pays-Bas*, etc., p. 292.

vénérables ; seulement, n'ayant point été à même de les examiner, nous en sommes réduit à nous contenter provisoirement d'un inventaire, rédigé de façon à vous obliger à deviner infiniment de choses que vous auriez dû toucher du doigt, à l'aide de quelques termes techniques clairement appliqués. Comment s'orienter, au milieu de ces *codices*, simplement désignés par le siècle au quel ils appartiennent, ou par l'appellation de « canto llano » ? Il en est deux titrés de « musica religiosa, » l'un du XIIIe siècle, l'autre du XIVe, qu'il importerait de restituer à la science, au moyen d'une description détaillée, d'où l'on pût induire qu'ils proviennent de tel ou tel pays, et que la *musica mensurata* en fait le fond principal (1).

On se trouve un peu plus à l'aise, en présence des œuvres imprimées. Aucun effort n'a dû être déployé pour fournir les noms d'auteurs, les titres abrégés, les lieux et les dates d'impression. Il n'y avait qu'à prendre. Les Pays-Bas y sont représentés par divers maîtres du commencement du XVIe siècle, époque où la maison d'Aragon brillait d'un éclat fascinateur pour la musique. Josquin Deprès domine toute la pléïade, par le nombre et l'importance de ses compositions. Les voici toutes, groupées par ordre alphabétique :

A. Caen, Motetti de la corona. Romæ, 1526 (2). — Adrianus, Motetti de la corona. Romæ, 1526. — Berchem, Motetti del frutto, a sei voci. Venetia, 1539. — Brumel, Liber quindecim missarum. Romæ, 1514. — Brumel, Motetti de la corona. Ro-

(1) Cette collection existait encore en 1870, ainsi que le démontre le dit inventaire publié à cette date, sous le titre de : *Catalogo de la Bibliotheca musical y museo instrumental, propiedad de D. Juan Carreras y Dagas, director d'orquesta*, etc. — Barcelona. in-8° de 70 pp.

(2) L'auteur fractionne les recueils. Cette disposition insolite est conservée ici.

mæ, 1526. — BALDUIN (Noël), Motetti de la corona. Romæ, 1526. — CUMYN, Libro gotico de canto llano. Romæ, 1570. — GOMBERT, Motetti del fruto, a sei voci, Venetiæ, 1539. — JACOTIN, Motetti de la corona. Romæ, 1526. — JAN (maistre), Motetti de la corona. Romæ, 1526. — LE BRUUQ (Io.), Motetti de la corona. Romæ, 1526 (1). — MOUTON (Io.), Liber quindecim missarum. Romæ, 1514. — JACHET, Motetti del frutto, a sei voci. Venetiæ, 1539. — JOSQUIN, Liber primus missarum. Romæ, 1526. — JOSQUIN, Liber quindecim missarum. Romæ, 1514 (2). — MOUTON (Jo.), Motetti de la corona. Romæ, 1526. — JOSQUIN, Motetti de la corona. Romæ, 1526. — KERLE (Jacobo DE), Himni totius anni, secundum ritum sanctæ Rom. eccl., et magnificat cum quatuor et quinque vocibus. Romæ, 1558. — LUPUS, Motetti de la corona. Romæ, 1526. — LHERITIER, Motetti de la corona. Romæ, 1526. — LA FAGE, Motetti de la corona, Romæ, 1526. — LOYSET, Motetti de la corona. Romæ, 1526. — PIONNIER, Motetti del frutto, a sei voci. Venetiæ, 1539. — PIPPELARE, Liber quindecim missarum. Romæ, 1514. — RUE (P. DE LA), Liber quindecim missarum. Romæ, 1526. — RICHAFORT, Motetti de la corona. Romæ, 1525. — SET PIETON (3), Motetti del frutto, a sei voci. Venetiæ, 1539. — SILVA (A.), Motetti de la corona. Romæ, 1526. — THERACHE, Motetti de la corona. Romæ, 1526. — VERDELOT, Tutti li madrigali del primo et secundo libro, a quatuor vocibus. Venetiæ, 1549.

Tous les motets, dits *de la Corona*, constituent une réimpression améliorée de la collection homonymique de

(1) L'ordre alphabétique est rompu ici, ainsi qu'à MOUTON, parceque, nous ignorons pour quels motifs, l'abréviation du prénom de *Joannes*, à savoir *Jo.*, précède le nom pratronymique des maîtres.

(2) Ces quinze messes de 1514, mentionnées avec le titre qu'elles portent, correspondent à toutes les descriptions bibliographiques.

(3) Il y a ici mauvaise lecture ou faute d'impression. Le *Set* qui précède le nom de Piéton, est un fragment de surnom de maître Loyset. Le *Loy* aura, faute d'encre suffisante, disparu dans le tirage typographique.

Patrucci, de 1514. Aucune remarque nouvelle à interjeter ici sur les éditions, les auteurs, etc.

Les « Anonimos » du XVIe siècle nous livrent le nom de « Jean de Vingle, » auteur d'un recueil imprimé en caractères gothiques. Par une inconvenable négligence, le même musicien se trouve, deux pages plus loin, parmi les « Anonimos » du XVIIe siècle, comme auteur d'un « Tratado general de los artes y çiencias. » Sans nous évertuer à concilier ces contradictions chronologiques, nous nous permettrons, jusqu'à nouvel ordre, de revendiquer comme notre, l'écrivain en question. La forme toute flamande, bien qu'altérée aussi, nous y autorise pleinement. Nous sommes, selon toute apparence, en présence d'un *De Winckel*, nom très-commun aux environs de Gand, et qui a déjà révélé à l'histoire musicale des Pays-Bas un chantre distingué de la chapelle archiducale de Ferdinand d'Autriche, à savoir Thomas Winkel [1].

N'omettons point une « misa á ocho voces, » en partition originale, signée Patiño. S'agit-il ici de Carlos Patiño qui dirigea, à Madrid, comme on a pu le voir, au commencement du XVIIe siècle, la chapelle royale flamande ?

Valence. L'*Archivo* musical de la cathédrale de cette ville conserve, entre autres compositions anciennes, un recueil de motets, etc., dont un *In me transierunt*, incomplet malheureusement, de « Joannis Mallart (Maillart ?). La plupart de ces compositions datent du XVIe siècle. Plus loin, nous aurons un « Jean Milart, » le même maître sans nul doute.

Alcala. On y signale des œuvres musicales dues à des néerlandais, qu'il nous a été impossible d'aller relever sur place. Notre ami Romero de Madrid nous avait promis

[1] *Musique aux Pays-Bas*, tome III, p. 262.

des informations sûres, à cet égard, que la mort inopinée de l'artiste, arrivée durant l'impression de ce volume, nous obligera, quelque jour, à aller réclamer ailleurs.

Ségovie. Renseignements pris chez le maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, Pedro Rodriguez Barrera, il se trouve que nos Flamands, comme tant d'autres artistes distingués que cette basilique a dû utiliser jadis, n'y sont guère représentés par le moindre feuillet de leur écriture. Le digne ecclésiastique nous mande, à ce sujet, le 17 juillet 1883 :

He registrado la papelera, archivo y cantorales de que dispongo en esta Sta Iglesia catedral, y no encuentro musica de los autores antiguos flamencos ni de esos años [siglos XV et XVI]; lo unico que he encontrado, han sido dos cantorales con misas de los mtros Sebastian Lopez y Juan Pedro Lois, del año 1728; de este ultimo cinco misas muy buenas, aqui se usa muy poco el canto este.

Nous avons appris, d'autre part, la cause de ces disparitions :

Se conoce que en Segovia ha sucedido, lo propio que en Burgos, algun *auto da fé* de los preciosos libros que habiän del siglo 15 et 16; de otro modo no se comprende hyan desaparecido unas obras tan preciosas y que nuestros antecesores estimaron buenas para el fuego. Dios los perdone su atrocidad e ignorancia !

Voilà ce que nous écrivit, à la date du 27 juillet 1883, un artiste de notre connaissance habitant Burgos et parfaitement au courant de ce qui touche à la musique de la cathédrale de cette ville, aussi bien pour le passé que pour le présent.

Léon. Encore une ville qui a été le séjour des rois de Castille. Avant de songer à tirer parti de ses Archives, nous nous servîmes de l'intermédiaire d'un spécialiste influent, à l'effet de pressentir l'accueil qui nous serait fait. On verra, par la réponse de M. Ramon de la Braña, directeur de la Bibliothèque provinciale et secrétaire de la commission provinciale des monuments historiques de Léon, que les formalités à subir n'étaient pas minces, et que nous nous trouvâmes condamné à un long voyage, sans savoir, au préalable, si les difficultés mises en travers de notre projet de recherches, s'applaniraient par notre présence sur les lieux. Nous en avions écarté beaucoup d'autres ailleurs, en forçant la consigne. Mais le temps nous pressait, et, encore une fois, ce n'est point en une simple excursion que l'on parvient à éplucher les principaux dépôts littéraires de l'Espagne. Il faudrait deux ans au moins. L'extrait suivant de la lettre de M. Ramon de la Braña servira peut-être de guide à celui qui s'aventurera un jour sur nos traces :

Estoy dispuesto à proportionarle los datos que, sobre musicos de los reinados de Carlos 5° y Filipe 2°, encuentre en el Archivo de la catedral, si el cabildo me permite registrar los documentos del mismo ; pero la mejor seria que dicho extrajero se viniera unos dias y por si mismo, con mi ayuda, viese lo que hay. En la Bibliotheca provl de mi cargo, no tengo dato alguno sobre el objecto de su viaje, y, repito, unicamente en el Archivo de la catedral podran remirse, con mucho trabajo, algunas noticias. Como esto cabildo à veces no se presta à dejar el Archivo que sea registrado, no tengo seguridad de poterle complacer. Por eso le seria mai facil à dicho señor el conseguirlo en su calidad de extranjero, que trata de recoger datos sobre antiguos musicos de capilla y palacioi. Asi, pues sirvase V. saludarle en mi nombre y manifestarle esto mismo, como contestacion

a le que me dirigio en Francès. Tan pronto pueda reunir algunas noticias, se las enviaré à V....

Madrid. Le désastre de 1734, qui anéantit complètement la bibliothèque de la chapelle musicale, comprenait une série d'œuvres anciennes de la plus haute valeur. On peut juger des pertes subies, par la nomenclature des ouvrages d'illustres maîtres qui figurent au chapitre précédent.

Nous croyions rencontrer quelques débris au célèbre couvent de l'*Incarnacion* qui avoisine le palais royal. Mais, là une autre calamité est venue fondre sur les trésors bibliographiques échappés jusque là aux ravages de tout genre. En 1838, durant une irruption révolutionnaire, les musiques furent arrachées de leurs rayons et dispersées dans toutes les directions. Quelques unes furent recueillies chez les Carmes ; certaines autres trouvèrent ailleurs un lieu de refuge. En somme, il fut impossible, le calme étant revenu à l'horizon politique, de reconstituer la précieuse collection. Le peu qui échappa à cet éparpillement désordonné, fut jeté pêle-mêle dans des coins obscurs du nouveau bâtiment, et il serait difficile, paraît-il, de pouvoir faire encore une récolte sérieuse par là, les meilleures pièces ayant pu être enlevées sans peine de ce mystérieux asile.

Nous tenons ces renseignements du neveu du directeur du couvent, professeur distingué à l'Université de Madrid, et qu'un éminent artiste, M. Jésus de Monasterio, a bien voulu nous recommander chaudement.

M. Barbieri possède, dans sa magnifique collection, mainte œuvre imprimée et manuscrite dont la mention ou l'utilisation a été faite ici. Nous y renvoyons.

Escurial. L'information inexacte de Fétis, concernant

une production de Bonmarché conservée à la Bibliothèque de l'Escurial, est-elle antérieure à la déplorable catastrophe précitée ?

Le fameux couvent de l'Escurial ne renferme, avons-nous dit, d'autres compositions néerlandaises que celles de Philippe Roger. Nous entendions naturellement les œuvres musicales manuscrites. Pour les imprimées, Orlando de Lassus y brille avec une collection importante et admirablement conservée, en ce sens que, s'il y a quelques rares lacunes, la fraîcheur des volumes est parfaite. Le titre abrégé de chacune d'elles, le lieu et la date de leur apparition, la désignation de leur étiquette numérotée, relevés d'après le catalogue, suffiront, croyons-nous.

Ieremiae Prophetae devotissimae lamentationes, etc. — Lutetiae Parisiorum, 1586, in 4°, retrato grande del autor à los 39 anos. Superius, Contra, Tenor, Bassus, quinta pars ; separ (1).

Novem queritationes divi Iob, etc. — Lutetiae Parisiorum, etc., 1587. In 4°. Superius, Contra, Tenor, Bassus ; separ (2).

Sacrarum cantionum moduli, etc. — Lutetiae, etc. 1587, in-4°, retrato à los 39 anos. Superius, Contra, Tenor, Bassus (3).

Moduli sex vocum, etc. — Lutetiae, 1588, in-4°. Superius, Contra, Tenor, Bassus, Quinta pars, Sexta pars ; separ (4).

Moduli quatuor et octo vocum, etc. Lutetiae, etc. 1588, in-4°. Superius, Contra, Tenor, Bassus ; separados y completos (5).

Moduli quinque vocum, etc. — Lutetiae, etc. 1588, in-4°. Superius, Contra, Tenor, Bassus y Quinta pars ; separ (6).

Secundus liber modulorum, etc. — Lutetiae, etc. 1571, in-4°.

(1) Bibliothèque de l'Escurial. ≡ — jv. sal 6 + 6°.
(2) Ibid., ≡ — jv. — sal 6 + 5°.
(3) Ibid., ≡ — jv. — sal 6 + 4°
(4) Ibid., ≡ — jv. — sal 6 + 3°.
(5) Ibid., ≡ — jv. — sal 6 + 5°.
(6) Ibid., ≡ — jv. — sal 6 + 5°.

Superius, Contra (falta la parte de Tenor de este 2o libro), Bassus, Quinta pars (1).

Moduli, quinis vocibus, etc. — Lutetiae, etc. 1587, in 4o. Superius, Contra, Tenor, Bassus, Quinta pars; separados (2).

Moduli, quatuor, 5, 6, 7, 8 *et novem vocum.*— Lutetiae, etc, 1577, in-4o, retrato grande del autor a los 39 anos, gravado en madera. Superius, Contra, Tenor, Bassus, Quinta pars y Sexta pars, edicion de hijo (3).

Septem psalmi poenitentiales, etc. — Lutetiae, etc. 1584, in-4o, edicion de hijo, retrato grande del autor a los 39 años, un corona de laurel, gravado en madera; partes separados. Superius, Contra, Tenor, Bassus, Quintus (4).

Moduli, sex, septem et duodecim vocum, etc. — Lutetiae, etc. 1573, in-4o, edicion de hijo, retrato de 39 años, partes separados. Superius, Contra, Tenor, Bassus, Quinta pars y Sexta pars (5).

Tertius liber modulorum, etc. — Lutetiae, etc. 1573, in-4o, edicion de hijo, retrato de 39 años, partes separados. Superius, Contra, Tenor, Bassus, Quinta pars (6).

Parmi les autres recueils imprimés, nous citerons le *Thesaurus Litaniarum* de Georgius Victorinus, édité à Munich, chez Adam Berg, en 1596, et qui renferme diverses œuvres de nos Néerlandais, telles que celles de Roland, Ferdinand et Rodolphe Lassus, de Philippe de Monte, Renaud De Melle, François Sale, Jacques Regnart, etc. Becker et Fétis ne les mentionnent que sommairement.

En revanche, on en trouvera une description détaillée

(1) Bibliothèque de l'Escurial. ≡ — V — 7 al 12 + 3o.
(2) Ibid., ≡ — V — 7 al 12 + 2o.
(3) Ibid., ≡ — V — 7 al 12 + 5o.
(4) Ibid., ≡ — V — 7 al 12 + 6o.
(5) Ibid., ≡ — V — 7 al 12 + 5o.
(6) Ibid., ≡ — V — 7 al 12 + 4o. Informations dues à M. Barbieri. Consultez, pour ces œuvres, le catalogue de M. Robert Eitner, dans les *Monatshefte*, etc., année 1873.

dans la *Bibliographie* d'Eitner ([1]), avec la désignation des dépôts qui en possèdent un exemplaire.

Lisbonne. — Jean IV de Portugal mérite de vivre dans l'histoire musicale, non-seulement pour le talent sérieux qu'il a déployé dans l'art difficile et complexe des sons, mais parcequ'il a encouragé ceux qui le cultivèrent avec soin, et qu'il a recueilli pieusement tous les monuments relatifs à sa théorie et à sa pratique.

On a attiré l'attention des spécialistes sur les trésors que renfermait la bibliothèque musicale réunie par ce prince dans son palais de Lisbonne. Nous recommandons, à notre tour, le curieux catalogue qui en est dressé, seul vestige du précieux dépôt englouti fort probablement dans le désastre de la *Caza do Paço*, arrivé en 1755.

On y rencontre l'indication des nombreuses collections de messes, de motets, de madrigaux, *vilhancicos*, etc., renfermées jadis dans quarante-deux énormes caissons. Les *vilhancicos*, à eux-seuls, au nombre de deux mille deux cent cinquante-neuf, formaient des recueils remplissant cinq caissons et quatre-vingt-cinq numéros, sur les neuf cent cinquante-un numéros dont se composait le catalogue. On en verra des centaines dues à des compositeurs néerlandais. C'est là l'essentiel pour nous.

Bien que manuscrites pour la plupart, les séries offraient des œuvres imprimées aux Pays-Bas, en France, en Allemagne, en Angleterre et en Italie ([2]). Les unes et les autres présentaient des spécimens de la plus haute valeur, au sujet desquels M. Vasconcellos, dans son *Ensaio critico*, déjà cité, fournit des détails intéressants ([3]).

([1]) Page 225-226.

([2]) Par malheur, les indications bibliographiques ne sont pas toujours faites avec la précision voulue.

([3]) Voir aussi, pour la biographie de Jean IV, mort en 1656, les *Musicos portugueses* du même musicologue, t. I, p. 130-150.

Philippe Rogier y intervient pour une somme de deux cent trente-trois compositions ! L'ensemble des œuvres de Géry De Ghersem s'élève à deux cent quatre-vingt-sept, réparties ainsi : neuf messes, cinq psaumes, deux magnificat, quatre passions, deux miserere, quatre lamentations, vingt-et-un motets, vingt-huit responsoires, etc., cent cinquante-sept *vilhancicos* de Noël, vingt-trois *vilhancicos* des Rois, vingt-quatre chansons profanes, huit œuvres instrumentales. Des manuscrits de Tinctoris y figuraient aussi. Jugez de la valeur du dépôt !

A l'égard du dépouillement de toutes les richesses énumérées dans le catalogue royal, il n'a pu se faire, à notre grand regret, que par intermédiaire, et sur les seules indications de noms fournis par l'opuscule de M. Vasconcellos. Il sera donc particularisé, c'est-à-dire consacré uniquement aux artistes les moins connus, et, cela va de soi, à ceux qui n'ont point encore été lancés dans la publicité moderne. Des lumières abondantes surgiront inflailliblement d'un travail moins circonscrit, qui, s'il nous est permis de l'exécuter un jour, devra être relié au faisceau des documents déjà vulgarisés par nous et par d'autres.

Les noms des auteurs les plus réputés pour avoir aidé à la grande intervention musicale néerlandaise en Espagne et en Portugal, y auront le pas sur tous; nous entendons qu'au lieu d'une simple mention, ils y seront l'objet d'une spéciale nomenclature. Ils se lient naturellement à ceux qui prédominent dans les deux volumes ayant pour objet spécial cette intervention de cinq siècles consécutifs.

Exceptionnellement, on l'a vu, Philippe Roger et son élève Géry De Ghersem seront représentés par une énorme quantité de compositions de tout genre, impitoyablement englouties dans le désastre de Lisbonne. Voici la liste, par

ordre alphabétique, des œuvres musicales néerlandaises que comporte le catalogue princier, intitulé : *Do Index de musica do muyto alto e ponderoso Joño o IV.* — Lesboa, Craesbeek, 1649, in-4° (1) :

Archadelt (Jacques), Barbé (Antoine), Beauvarlet (Henri), Benedictus, Bernard (Philippe), Boquet (Jacques), Camphuysen (Théodore), Caulier (Carlos), Clemens *non papa*, Cornet (Séverin), Créquillon (Thomas), De Macque (Jean), De Buus (Jacques), Deschamps (Jean), Deprès (Josquin), Desquesnes (Guillaume), De Vos (Laurent), De Wert (Jacques ou Jacquet), Dillen (Guillaume), Dromal (Jean), Dubois (Stéphan), Dubois (Philippe), Faignient (Noé), Font (Jean du) aliàs *Namur*, Dath (André), Ghersem (Géry de), Ghiselin (Jean), Goes (Damien de), Gombert (Nicolas), Gossuin (Ant.), Havericq (Damien), Hellinck (Jean Lupus), Hennius (Fr. Égide), Hodimont (Léonard), Hollander (Herman), Hollingue (Jean de), dit *Mouton*, Isaac, Jannequin (Clément), Kempis (Nicolas à), Kerle (Jacques de), La Hèle (George de), Lassus (Ferdinand, Roland et Rodolphe), Latere (Jean de), Lefébure (Jacques), Lefébure (Jean), Lefébure (Laurent), Le Jeune (Claude), Le Maistre, Lhéritier, Libert (Henri), Listenies (Nicolas), Louys (maistre), Lupi (Jean), Maillart (Pierre), Manchicourt (Pierre de), Matelart (Jean), Melle (Renaud de), Messaus (Guillaume), Monte (Philippe de), Municke (Johan), Nervius (Léonard), Orte (de), Papius (André), Payen (Jean), Périssone (Cambio), Pevernage (André), Phalèse (Pierre), Phalèse fils (Pierre), Philips (Pierre), Piéton, Pont (Nicolas de), Potelet (François), Regnard (Charles, François, Jacques, Paschaise), Richard (Balthazar), Richafort (Jean ?), Ruimonte (Pedro de), Rogier (Philippe), Rore

(1) Bibliothèque nationale de Paris.

(Cyprien de), Rosiers (André de), Silva (André de), Susato (Tilman), Swelinck (Jean-Pierre), Therache (Pierre de), Turlur (Inglebert), Turnhout (Jean), Van Antwerpen (Gabriel), Van Belle (Jean Risport), Van Eick (Jacques), Van Heymissen (Philippe), Verdelot (Philippe), Verdonck (Corneille), Verryth (Jean-Baptiste), Vredeman (Michel), Waelrant (Hubert), Werrecoren (Hermann-Mathias), Willaert (Adrien), Willems (Jacques).

Une étude du volume même amenerait de curieux rapprochements, au sujet des inventaires bibliographiques, précédement reproduits, de Marie de Hongrie et de Philippe II. Malheureusement, les descriptions où se complaisaient les rédacteurs de ces inventaires, manquent ici, et les indications, parfois d'un laconisme décevant, empêcheront, pour quelques volumes précieux, toute comparaison pratique. L'attention du scribe ayant été attirée principalement sur les œuvres des artistes vivants, Rogier et De Ghersem en tête, d'utiles confrontations pourront être faites, par exemple, pour les *vilhancicos* de ces deux maîtres, déjà mentionnés plus haut dans les répertoires de la chapelle musicale de Madrid.

Il était parfaitement oiseux, ce nous semble, de conserver les désignations de casiers, de numéros d'ordre et de pagination. Pour nous, ces trésors de biographie et de bibliographie étant perdus sans espoir, bien que M. Vasconcellos estime qu'il y a chance de les recouvrer encore, à quoi bon tout cet étalage encombrant ?

Si des erreurs se sont glissées dans les citations, au rédacteur seul à en subir la responsabilité. La même observation est applicable au catalogue de la bibliothèque musicale de la Sixtine, dont nous avons pris, en 1874, des extraits concernant les œuvres néerlandaises [1], et qui a

[1] Voy. *la Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 464 à 478.

pour auteur l'avocat Salviati. Autorisé à prendre connaissance des livres mêmes, en 1885, nous sommes parvenu à en dresser une liste complète et définitive, cette fois au point de vue de nos recherches officielles s'entend.

Barbé (*Antoine*). Missas dos milhores musicos, principalmente Joan Lupo Hellingo, Thomas Crecquillon et Antonio Barbé, a 4, lib. 2.

Beauvarlet (*Henri*). Missæ octo, Henrico Beauvarlet, Insulense, a 4, 5, 6, 7, et 8 (1).

Bernard (*Philippe*). Missas de varios autores, Sine nomine, a 12 (2).

Bocquet (*Jacques*). Motette. Amavit eum Dominus, a 8, parte

(1) Henri Beauvarlet, auteur de messes de 4 à 8 voix, ne se révèle, que nous sachions, dans aucune publication moderne. Il est natif de Lille. Cette information pourra mener à certaines épisodes intéressants de son existence artistique : école où il se forma, premières étapes dans l'art, maîtrises qu'il fut appelé à diriger, etc.

(2) Philippe Bernard, Tournaisien selon toute vraisemblance, se trouve renseigné, au tome IIe de *la Musique aux Pays-Bas*. Il fut, pendant 22 ans, maître des enfants de chœur de la cathédrale de Tournai, et passe pour avoir reçu des leçons de Géry De Ghersem.

Quant à Stephano Bernardi, compositeur fécond et renommé, qui dirigea la chapelle de la cathédrale de Vérone, on le rencontre, à titre de chantre, dans la liste de la chapelle royale flamande de Madrid, en 1584 et 1586, sous l'appellation de Stephanus ou Stevan Bernardi, et l'on sait qu'il quitta, en avril 1586, l'Espagne, pour retourner aux Pays-Bas. Il était alors vraisemblablement en pleine mue de la voix, car on le qualifie de *contralto viejo* (voyez plus haut, p. 112, 117, et 118). On l'aura placé, dans quelque université pour y achever ses hautes études, et, comme les Pays-Bas, encore livrés aux dissensions intestines, n'offraient probablement aucune occasion de placement, il aura profité d'une occasion favorable qui s'offrait en Italie, pour y diriger la maîtrise que l'on sait.

Aucun lieu de naissance ne lui est assigné. Ne serait-il pas de Tournai également et n'aurait-il point été mandé à Madrid par De la Hèle, sous le quel il fonctionna à la chapelle royale. Parmi les œuvres éditées aux Pays-Bas, on en voit une sous le nom de Bernard, ce qui permet de croire que l'artiste n'aura fait usage de l'*i* final que pour l'Espagne et l'Italie.

de Induit eum Dominus. — Giaques Boquet. Candidi facti sunt, a 8. — Induit eum Dominus, a 8, de Amavit eum Dominus. — Asperges Domine isopo, a 8. — Domine isopo, a 8. — Domine, a 7. — Magnificat. Et exultavit, a 6, do oitavo tom. — Et exultavit, a 7, do oitava tom. — Motettes. Adorna thalamum tuum, a 8. — Hace dies quam fecit Dominus, a 8. Inviolata integra (¹).

Clemens *non papa*. Motettes, ou Cantionum Sacrarum. Clemens non Papa et outros, a 5, lib. 1. — Clemens non Papa et outros, a 5 et 6, lib. 3. — Do mesmo y outros, a 5 et 6, lib. 4. — Clemens non Papa et outros, a 5 et 6, lib. 6. — Vinte et nove Cançoens amorosas, a 4, compostas as mais por Thomas Criquillon et Ja. Clemens non Papa et outros, a 4, lib. 1, a primeira he de Tilman Susato. — Trinta Cançoens amorosas, a 5, Jacobus Clemens non Papa et outros, lib. 12. — Motetti del Labarinto Thome Chriquillonis et Clemens non Papa, a 5 lib. 4. — Jacobus Clemens non Papa et outros muyto bons autores, a 4, lib. 3. — J. Clemens non Papa et outros muyto bons autores, a 5, todos de hum tom. — Do mesmo et outros muyto bons autores, a 5, lib. 11. de hum tom. — Vinte et nove Cançoens compostas as mais por Thomas Criquillon, Clemens et outros, a 4, lib. 11. — Motettes ou Sacrarum Cantionum. Clemens non papa y outros, a 5, 6, 7, et 8, lib. 8. — Motette. Inclita stirps Jesse, a 4, Clemens non Papa et outros. — Ave Maria gloriosa, ab. 1ª et 2ª parte, Jacobo Clemens non Papa.

Créquillon (*Thomas*). Motettes ou Sacrarum Cantionum. Thomas Crequillon et outras muyto bons musicos de nossos tempos, a 4, lib. 3. — Missas de diversos compositores, Tilmão

(¹) Jacques Bocquet, l'habile organiste de la chapelle de Marguerite d'Autriche, suivit, comme on peut le voir au tome précédent, p. 321, la régente des Pays-Bas, à la *Paix des Dames* à Cambrai, où il se rencontra avec son confrère de la chapelle de François 1er. Il est réellement dommage qu'aucune de ses compositions, même de chant, n'aient échappé à la destruction, car, écrites peut-être avec tablature d'orgue, on aurait pu étudier, pour en faire profiter l'histoire, le système suivi par le maître éminent, au début du XVIe siècle.

Susato, Çrequillon et outros, a 5, lib. 1. — Missas dos milhores musicos, principalmente Joan Lupo Hellingo, Thomas Crequillon et Antonio Barbé, a 4, lib. 2. — Vinte et nove Cançoens amorosas, a 4, compostas as mais por Thomas Crequillon et Ja. Clemens non Papa et outros, a 4, lib. 1. — Motetti del Labarinto Thome Chriquillonis et Clemens non Papa, a 5, lib. 4. — Ecclesiasticarum Cantionum Thomas Crequillon et outros muyto bons autores, a 4, lib. 1. — Vinte et nove Cançoens, compostas as mais por Thomas Criquillon, Clemens et outros, a 4, lib. 11. — Motette. Dirige gressus meos, a 5, 1ª et 2ª parte, Thomas Criquillon. — Flor de Cançoens, que contem XXXI Cançoens novas, proprias pera todos os instrumentos musicaes, compostas as mays dellas por Thomas Chriquillon et outros bons mestres, a 4, lib. 1. — Flor de Cançoens novas, proprias à todo instrumento musical, et outros bons mestres, a 3, lib. 5.

Dath (*André*). Prolusiones musice, Andrea Dath, Gallo-Belga, Servio, a 2, 3, 4, et 5 (1).

Dillen (*Guillaume*). Missas Gulielmo Dillen, Belga, a 5, 6, 7, 8 et 12, com duas de diffuntos, a 5, outra a 8, et huà Batalha, a 6. Com huà conçào seita sobre o mesmo tema.

Dubois (*Étienne*). Duo Seraphim, a 5, primeyra parte de Tres sunt. — Kyrie, a 4. — O Christi pietas, a 6. — Magnificat do oitavo tom, a 8, A versos. — Deus in nomine tuo salvum me fac, a 8. — In devotione nunc omnes decantemus, a 8. — Laudate pueri, a 8. — Quodcumque ligaveris, a 8, Estephano Du Bois. — Segunda parte de Simon Petre, de Saò Pedro (2).

(1) André Dath inconnu est aux historiens et aux biographes. Faut-il ortographier son nom *d'Ath*, ou convient-il de le ramener à la famille du fameux Dathenus, dont l'appellation véritable était Dathen? Il est, selon le catalogue de Jean IV, Gallo-Belge, qualification qui le reporte vers la partie wallone-française des Pays-Bas.

(2) Étienne Dubois, encore un compositeur dont la trace n'a point été retrouvée jusqu'ici. Deux Dubois, un Philippe et un Jean, firent partie, au XVIIe siècle, de la chapelle royale de Madrid. Étienne Dubois fut-il attaché à la chapelle portugaise? Plusieurs de ses œuvres sont mentionnées plus haut.

FONT (*Jean* DU), dit *Jean de Namur*. Voicy du gay printemps, a 5. Primeira parte. — Les forests ont repris, a 5. Segunda parte. — Ce petit enfant d'amour, a 5. Primeira parte. — Comme il les alloit cuellant, a 5. Segunda parte. — Layssez la verde couleur. — Puisque le miel d'amour. — Je veux faire ma plume. — Dou vient questat force. — Dou vient que tout me fache. — Madame excusse moy. Primeira parte. — Le feu clair de vos yeux. Segunda parte. — Si amor nestoit tan volage. — Las il na nul mal qui na le mal d'amour. — Missa. Un jour laiment, et layme, 8, Jan de Namur, alias du Font, sobre hùa cançào de Orlando (1).

GHERSEM (*Géry* DE). 7 Missas de Géry de Ghersem, discipulo de Phelippe Rogier. — Ave Virgo sanctissima, a 7. — Ad honorem Sancti Ignatii et Francisci, a 16. Tem hum coro de 6 instrumentos, si placet. — De feria, a 9. — De Requiem, com sequentia, a 9. Feita para as honras do archiduque Alberto (2). — De terceiro tom, a 6. — Oculi omnium, a 15. Feita sobre hum Motette de Phelippe Rogier, a 10. — Sine nomine, a 8. — Ladainha, Responsorios, Antiphona, Rogativa, Hymno, Sequentia, Lamentaçoens, Paixoens et Psalmo Miserere, a varia vozes, de Géry de Ghersem, discipulo de Phelippe Rogier. — Audite et obstupescite cœli, a 8. De Santo Ignacio. — Ave Sanctissima Maria, a 8. De Nossa Senhora. — Beata es Virgo Maria, a 8. De Nossa Senhora. — Benedicam Dominum, a 8. Para todo o tempo. — Elegit eum Dominus, a 8. Do commum dos confessores

(1) Jean Du Font, *aliàs* Jean De Namur. Le nom de ce musicien, sa carrière en Espagne, et ses œuvres ici citées, forment un faisceau de renseignements absolument nouveaux. Nous renvoyons spécialement, à ce sujet, aux pages 416 et 417 du présent volume. Voyez, plus haut aussi, pour ses œuvres.

(2) Requiem composé pour les funérailles de l'archiduc Albert, lesquelles eurent lieu en 1621. Plusieurs *villancicos* et autres compositions de Géry De Ghersem et de Philippe Rogier ont été citées plus haut dans ce volume, à propos des transcriptions faites en vue du répertoire de la chapelle royale. S'il s'agit des mêmes exemplaires, on peut croire qu'il sont uniques et regretter plus vivement encore leur perte irréparable.

Pontifices. — Exaudi Domine, a 6. — Ladaynha, Kyrie eleison, a 8. De Nossa Senhora. — Nativitas tua, a 8. Do Nacimento de N. S. — O Sacrum Convivium, a 8. Do Sacramento. — Respòsorios, Quem vidistis pastores, a 8. Terceiro do Natal. — Sancta et immaculata, a 7. Primeiro de Nossa Senhora das Neves. — Surge propera, a 6. De Nossa Senhora. — Antiphona. Salve Regina, a 8. De Nossa Senhora, para todo o tempo. — Rogativa Stella cœli extirpavit, a 8. Contra a peste. — Hymno, Te Deum laudamus, a 3 coros. — Sequencia. Victime Paschalis Laudes, a 8. Da Pascoa. — Vidi turbam magnam, a 8. De todos os Santos. — Lamentaçoens. Quomodo sedet, a 9. Primeira do primeiro dia. — Manum suam, a 9. Terceira do primeiro dia. — Ego vir videns, a 9. Terceira do segundo dia. — Incipit oratio, a 10. Terceira do terceiro dia. — Paixoens. Da terça feira, a 4. — Da quarta feira, a 4. — Do Domingo de Ramos, a 4. — Versos. Da Paixao da terça feira, a 4. — Psalmo Miserere. Miserere meî Deus, a 12. — Miserere meî Deus, a 15. Tem este maço, 26 obras. — 20 Motettes, 4 Antiphonas, 1 Licào, 1 Hymno, 1 Invitatorio responsoris, Ladaynha de Nossa Senhora, et Sequencia do Espirito Santo, de Gery de Ghersem, a 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 12. — Motettes. Angelus ad pastores, a 12. Do Natal. — Adjuva nos Deus, a 4. Da Quaresima. — Cum inducerunt, a 8. Das Candeas. — Crux fidelis, a 6. Da Cruz. — Cantabant Sancti, a 7. Dos Innocentes. — Domine quando veneris, a 6. De Diffuntos. — Exultavi cor meum, a 6.— Eya, eya, a 6. Segunda parte de Virtutum.— Regina parens, de Santo Antonio. — Gratia plena, a 6. De Nossa Senhora. — Inillo tempore pastores loquebantur, a 6. Do Natal. — Lauda ani, ma mea Dominum, a 6. Para qualquer tempo. — O vos omnes, a 6. Da Paixào. — O Sacrum Convivium, a 9. Do Sacramento. — O Crux ave spes unica, a 5. Da Cruz. — Parvulus enim, a 6. Do Natal. — Peccante me quotidie, a 6. De Diffuntos. — Perfice gressus meos, a 8. Para todo tempo. — Salvum me fac, a 5. Da Paixao. — Stetit Angelus, a 8. Do Anjo. — Virtutum Regina parens, a 6. Primeira parte de Eya, eya. De Santo Antonio. — Antiphonas. Alma Redemptoris Mater, a 9. de Nossa Senhora.

— Ave Regina Cœlorum, a 9. De Nossa Senhora, no tempo na Quaresima. — In Paradissum, a 12. De Diffuntos. — Salve Regina a 4. De nossa Senhora, per annum. — Hymno. Pelli meæ, a 4. Oitava. — Gaude Virgo Mater Christi, a 6. De Nossa Senhora. — In manus tuas, a 5. Verso breve de Completas de huà voz com quatro instrumentos. — Invitatorio. Regem cui omnia vivunt, a 4. De Diffuntos. — Ladaynha. Kyrie eleison, a 6. De Nossa Senhora. — Respòsorio. Subvenite, a 6. Para o officio da Sepultura. — Sequencia. Veni Sancte Spiritus, a 8. Do Espiritu Santo. — Psalmos, Magnificas. Afferte Domino, a 8. Primeiro Psalmo das Matinas dos Reys. — Dixit Dominus, do primeiro tom, a 8. De Nossa Senhora. — Lætatus sum, do seisto tom, a 8. De Nossa Senhora. — Laudate Dominum omnes gentes, do oitavo tom, a 12. — Lauda Hierusalem Dominum, do setimo tom, a 4 et 8. A versos. Do Nossa Senhora, ou do Sacramento. — Magnificat do segundo tom, a 5. — Do primeiro tom, a 8. — Cançoens. Immortal Diu, a 5. Segunda parte de Virgine pura. — Tan alto il mio desio, a 6. — Virgine pura, a 5. Primeira parte de Immortal Diu. — O triste ennuy, a 5. Primeira parte. — Voyant au vray, a 5. Segunda parte. — Mais si espoir, a 5. Terceira parte. — Lors lenvieux ne pourra plus durer, a 5. Quarta parte. — Puisque de jour en jour, a 6. — O songe heureux et doux, a 6. Primeira parte. — Hélas somme trompeur, a 6. Segunda parte. — Descend du ciel. Primeira parte. — Tu es maliesse. Segunda parte. — Par toy je respire. Terceira parte. — Soyons joyeux. — Marions-nous, et nos. — Sus donc avant. — Quant je voy des rochers. — O bienheureux. — Loing du tumult. — Cançoens, obras para ministris. — A Dafne ya los braços le crecia, a 4. — La que de blanco visti, a 10, com vozes et instrumentos. — Nimphas, que al pereçozo, y grave fueño, a 8. — Pues gozamos tanto bien, a 7. — Quien llora, a 4. — Sodon le Gerarchie, a 3 coros. — Obras para ministris, do mesmo. Do oitavo tom, a 6. — Do sexto tom, a 9. — Seis versos do sexto tom, a 5. — Motette. Felis es o' Sancte martyr Alberte, a 8. De Sancto Alberto. — Villancicos de Navidad. A media noche sol en la villa, solo em dialogo com instrumentos, et a 9. — A buen viejo. Hua vos, com 4 instrumentos em dialogo, et a 8. —

A quel rio eterno, solo et a 6. — A la mas graciosa niña, a 3. — Viva me la gala, a 11. — Alma en un pobre portal, a 3. — Tan de noche, y tan niño, a 6. — A media noche nacio el Sol. Solo em dialogo. — Vamos bras, a 5. — Aquel hijo hermoso, a 3 et a 6. — Bien vengais el mi lindo chiquito, a 3 et a 6. — Bien hesistes en traer. Solo et a 6. — Callad que me lastimais, a duo et a 6.— Celio en la calle del mundo, a duo, 4 et 8. — Con entrañas de una cierra, a duo.— Niño tal morena gentil, a 8. — De Belen a media noche, a 4. — As visto que niño, a 8. — Escuchence, y lo dire, a 3 et 6. — En la tierra madre, a 3 et 6. — El alferes del Cielo, solo et a 6. — Enxugad los ojos, a 3 et 6. — En tan hermosa mar, a duo et 6. — Enamoran fuéntes y flores, a 4 et 6. — Este Sol que nace, a 3 et 6. — Lindo sois chiquito, solo et a 6. — No morira deste mal el chiquito, a 3 et a 6. — Niño que nace abrasado, em dialogo et a 8. — Oy el rescate de Adan, a 7. — Para enamorarte, a 3 et 6. Ro, ro, niño duermete, a duo et a 6. — Si de frio como temo, solo et a 6. — Si dormis como Leon, a duo et a 5. — Serenad el Cielo, solo et a 6. — Sufrid el yelo, sufrid, solo et a 6. — Señora la de Joseph, a 4, solo como 3. — Tal gozo Niño sentis, solo et a 5. — Venid Zagales del valle, a 3. — Toquen las campanillas, a 3 et 6. — Anton do queda el ganado, a 5. — Pulo cieto, que no lo se, a 8. — Caminano hacia Belen, a 3. — Al Niño chiquito, a 7. — Dime de donde eres, a 3 em dialogo et a 9. — Dava el ayre en los alamos madre, a duo et a 6. — Ferteliza tu vega, a 3 et a 6. — Gil si fueres al aldea, a duo et 6. — Guesped que tienes meson, solo et 6. — Llorad Principe querido, a 3. — Vida de mi vida, a 6. — Media noche era por filo, a 3. — Aprisa, aprisa, a 6. — No ves Gil qual trae el niño, solo et a 6. — Pastor a los campos diles, solo et a 6. — Pastores buena esperança, a 4 et 9. — Portalejo rico, a duo et 6. — Porque llora el enamoradito, a duo em dialogo et 5. — Quien quiere perlas, a 5, em dialogo et a 10. — Que bien cantan los paxaritos, a 4, em dialogo et 6. — Quando tantas perlas lloras, a duo et 5. — Quien os vestiò de encarnado, solo et 10. — Que buscais por aca, a duo em dialogo et 8. — Que bello Niño es aquel, a 4, em dialogo.— Escucha, a 6. — Quien es aqueste Niño, a duo et 6.

— Rico de galas y flores, a 3. — Y las avecillas, a 6. — Soberano Rey del Cielo, a duo et 6. — Si las voluntades, solo et a 6. — Un divino alcun bolò, a duo et 6. — Una noche de deziembre, a 3. — Por los ayres madre, a 6. — Virgen rie, y madre llora, solo. — O que alegria, a 5. — Uno de la Trinidad, solo. — Libertad, libertad, a 5. — Al parto venturoso de Maria, a 3 et 6. — Al valle, al valle pastores, solo et 6. — Aunque yora con razon, solo com 3 instrumentos. — Tras por aca, por aya, a 4. — Balando nace el cordero, a duo em dialogo et 5. — Despertad Zagala bella, a 3 et 6. — Dos me culparon con Dios, a duo com o 3, em dialogo et 10. — Dios Niño empieço a llorar, a duo em dialogo et 8. — De la hermosa Aurora, a 3 et 6. — De donde venis Zagala, a 3 em dialogo et 9. — Esparcido por el rostro, a duo. — Y yo quando las veo, a 6. — En que entiende en el portal, a duo em dialogo com 4 instrumentos, et 8. — Gil el pastorcico de buena cara, a duo et 6. — Invenciones busquemos vaqueros, a 5. — Biscaynho Juancho al que nace celebras, solo et 6. — Las mas celebrades flores, a 3. — O quan dulce y quan bien, a 3 et 6. — Gitana. La Pascua de Reyes, a 3.—Mi Niño cara de flores, a 6.— Madre a media noche, a duo et 6. — Oy mil aves divinas, a duo et 6. — Quien amores tiene, a 3 et 6. — Que Dios ande en invenciones, a duo em dialogo. — A la mi fé, a 8. — Que os toco de amor la llama, a 3 et 5. — Sabiendo toda la Corte, a 3. — Ya corren y llegan, a 9. — Son los ojos del Niño, a 3 et 6. — Negro Turo mundo a Belen va, solo com o 5. — 28 Villancicos de Navidad. A cantar y dançar, solo et a 6. — A la guerra madre, a duo et a 6. — Al torillo de amor Zagales, a duo et a 5. — Al unicornio divino, a 3. — Y en sus braços le muestra, a 6. — A quel divino maestro, a 3. — O musica suave, a 6. — Despues que vuieron cantado, a 4. — Despertad, a 6. — En descuento de la fruta, a 3. — Fruta nueva, a 6. — El pavellon de las nubes, a 3. — Todo es gloria, a 6. — Esa noche entró su Altesa, a duo. — Como sin dejar el Cielo, a 9. — Estos son pucheros, solo et a 6. — En los braços del Aurora, a duo. — Sus divinas lagrimas bellas, a 6. — En los braços de la Reyna, a 3. — Ventesicos suaves, a 6. — Gitana. Hidalga parida y hermosa, solo. — A la Gi-

tanica denle, solo et a 6. — Haced salva, a duo. — Que nos place, a 6 como duo. — Ensalada. La noche passada anduvo, a 3. — Bailen Zagalejos, solo et a 5. — Noche que destierras, a 3 et a 6. — Nueva guerra de los campos, a 3. — La campaña coronen, a 11. — Nacer humilde Garçon, a duo et 6. — Pastores que velando estais, a duo et 6. — Pastores que no entendeis, solo et a 5. — Pastorcico del Cielo, a duo et 6. — Pastorcico si vais a Belen, a duo et 6 — Puso amor un no seque, solo et 5. — Por talejo rico, a duo et 6. — Pues que mi Dios se à humanado, solo et a 6. — Soberano Señor, a duo et 7. — Sayo ola Gil, a 5. — Zagales quien de vos otros, solo. — Pues en Belen es de dia, a 5. — 18 Villancicos de Navidad. Ensalada. A donde bueno pastores, solo et 10. — Caido se le à un clavel, a duo et 6. — Despertad alma querida, solo. — Tengase a la justicia, a 10. — Relox. Dio el relox, a 13. — Donde vas, a 4, em dialogo et 9. — Esta noche me cabe la vela, a 3 et 6. — Frente à frente y rayo à rayo, a 3 et 12. — Nueva vida y nueva ley, em dialogo, com instrumentos et 12. — O que gracia que tiene, a 3 et 8. — O que vi, mas o que vi, a 5, em dialogo et 10. — Para tomar possession, a 3. — Plaça, plaça, a 13. — Para vos y para mi, a 12. — Para vos son Niño los males, a 3 et 6. — Que es cosa y cosa pastores, a duo et 10. — Pero que novedades, a duo. — Pero donaire le di, a 8. — Salga el Sol, a duo et 8. — Vide una Zagala, solo et 6. — Zagal montañes, a 11. — 26 Villancicos de Navidad. A Belen se parte Gila, a 3. — Zagales dexad la sierra, a 6. — Aves, que cursais los ayres, a 3. — Toquen, toquen, a 8. — Al amor, al amor señores, solo et 6. — A pastores del egido, solo et 4. — Quien dà vozes, a 10. — Alegrias, alegrias, em dialogo. — El Niño quiere llorar, a 5. — Cantos apacibles, a 3 et 6. — Dulcemente llora Zagal, a duo et 6. — Estava la noche, a 3. — Toquen instrumentos mil, a 8. — Juego de escondire. Ea Cielos, ea tierra, a 12. — Es verdad que yo le vi, solo. — Ay que muero de amores. — Esta noche madre mia, a duo. — Cantaran los Serafines. — Gil la Magestad sagrada, a 5. — Y dexad melos ver Zagales, solo et 6. — Y al recien nacido, solo et 5. — La Niña a quien dixo el Angel, a 3. — Por amor abrasado, a 6. — Llevan-

tad pastores, a 13. — Llegad pastores, llegad, solo em dialogo, como 12. — Media noche en las estrellas, em dialogo. — Ven o peregrino, a 6. — Por aquel mosuelo, a duo. — Para bien, para pas de la gente, a 12. — Quando tocan las trompetillas, a duo et 6. — Quien oyo, a 3 et 10. — Que buelan al cielo, solo. — Que serà, a 13. — Terremoto, a 12. — Toquen repiquen a fuego, solo et 9. — Virgen Madre del consuelo, a 10, em dialogo, com instrumentos. — Madre Virgen bella, a 15. — Vengan hora buena, a duo em dialogo et a 5. — 23 Vilancicos dos Reys. A la dulce risa del Alva, a 4 et 8. — Al campo se desasian, a 4. — Y dize una vos, a 12. — Con rico aparato, a 3. — Segun la gran pompa, a 12, em dialogo. — Con el Sol, solo et 5. — Donde van, a 3 et 8. — En Belen ay missa nueba, a 3. — Vengan unos y otros, a 11. — Ferias en tiempo oportuno, solo et 6. — Gentes de Jerusalem, a 3 como 6. — Ya se aserca, ya se apea, a 10. — La Estrella es divina y bella, a 12. — Muy de veras estamos pastores, a 5. — No se puede encarecer, a duo et 5. — O que mascara famoza, a 5. — Oy à jurar àn venido, a 3 et 6. — Plaça, plaça, a 13. — Quatro Reyes juntò, amor, a 4 et 10. — Reyes, el Rey celestial, solo et a 6. — Reyes cumpliendo la ley, solo et a 5. — Galego. Si se chegao os Reyes, solo et a 6. — Toquen a maytines, a 4, com instrumentos, et a 12. — Tres Reyes cantan, un tres, a 3 et a 6. — Trapala, trapala, a 13. — Venturosos pastoreillos, a 3. — No, no, a 9.

Gombert (*Nicolas*). Motettes, ou Cantionum Sacrarum, Gombert et outros, a 5 et 6, lib. 2. — Vinte duas Cançoens, Nicolas Gombert et outros, a 6 et a 8, lib. 13. — Motettes. Nicolas Gombert et outros, a 4, lib. 2. — Gomberth. Gomberthi, excellentissimo na invençao et arte, a 4, lib. 1. — Gombert, a 4. — Seis Missas. Gomberti et Jacheti, a 5. — Motettes. Nicolai Gomberti, musici excellentissimi, a 5, lib. 1. — Do mesmo, a 5, lib. 2. — Quatro Missas. De Nicolas Gombert et outras cousas de varios autores, a 4, 5, et 6. — Flor de Cançoens. Contem XXVIII Cançoens novas, proprias pera todos os instrumentos musicaes, de Nicolas Gombert et outros, a 4, lib. 2. — Motettes. Ego sum qui sum, a 6. 1ª et 2ª parte. Nicolas Gombert.

Gossuin (*Antoine*). Motettes. Iste est Joànes, a 5. Antonius Gossuinus, de Sào Joào Evangelista ([1]).

Havericq (*Damien*). Trinta et duas Cançoens, Damianus Havericq et outros ([2]).

Hollander (*Hermann*). Parnasus Ecclesiasticus. Hermanno Hollander, a 1, 2, 3 et 4. — Jubilus filiorum Dei. Do mesmo, a 1, 2, 3 et 4 ([3]).

La Hèle (*George* de). Madrigais. Giorgio Helio, a 6, lib. 1. — Jorge de la Helle. Missas. Un jor l'amant et l'amye, a 8. — Missa. Super exultate Deo, a 8.

Le Febure (*Laurent*). Missas. Laudate pueri, a 12. Adorna thalamum tuum, a 8. — Cançoens. Meslanges. Jacques le Febure ([4]).

Libert (*Henri*). Fasciculus Missarum diversorum autorum, Henr. Liberti et outros, a 3, 4 et 5.

Listenies (*Nicolas*). Rudimenta musicæ. Nicolas Listenio.

Manchicourt (*Pierre* de). Pe. de Manchicourt et outros muyto bons Autores, a 5, lib. 7, todos de hum tom. — P. Manchicourt et outros muyto bons autores, a 5, lib. 9, quasi todos de hum tom. — Motettes et Cançoens sobre que forào feitas estas Missas. — Ave Virgo Cæcilia beata, a 4, primeira et segunda parte. P. Manchicourt. — Reges terræ, a 6. Primeira et segunda parte. P. Manchicourt.

Municke (*Johann*). Missas. Esperança tardia, a 12. Guillelmus Munincke. — Do terceiro tom, a 16. Do mesmo ([5]).

([1]) Antoine Gossuin ou mieux Goswin, avant d'être attaché à la cour électorale de Bavière, fit partie de la chapelle du prince-évêque de Liége. On donnera ailleurs diverses particularités inédites sur la carrière de cet artiste, fort vraisemblablement néerlandais.

([2]) Damien Havericq, compositeur flamand, a eu son nom étrangement défiguré : *Hauricq*, *Hauricqz*, *Haurkus*, etc. Rien jusqu'ici sur sa carrière artistique. La plupart de ses œuvres ont été éditées à Anvers, par Susato et Waelrant.

([3]) Herman Hollander, *phonascus* de l'église de Sainte-Marie à Breda, en 1631-1648 ; renseignement fourni par l'entête de ses compositions.

([4]) Laurent Lefébure, musicien absolument inconnu. On a trois compositeurs de ce nom : Bonaventure, Jean et Nicolas Lefébure.

([5]) Johan Municke n'a laissé nulle part une trace autre que celle-ci. De Guillaume Munincx on a des noëls imprimés, à Anvers, chez Phalèse, en 1629.

PAYEN (*Jean*). Madrigais. Giovan Paien. Onde se contem as Virgens, a 2, lib. 1.

PONT (*Nicolas* DU). Cançoens, etc. Jaccompar une Dame, a 5. Primeira parte. — Ainsy dans son esprit. Segunda parte. — Seigneur change, a 6. — Enfin ce cœur volant, a 6. — Ainsi qun grand torrent, a 6. Primeira parte. — Ainsi lamour d'un seul a 6. Segunda parte. — Si chose aymée est, a 6. — O Dieu puissant. Primeira parte. — Donne-moy pour leyer. Segunda parte. — Ego flos campi, a 8. — Cançào. Que raçon podeis vos tener, a 5. — Salva nos Domine, a 5. — Tres sunt, a 5. Segunda parte de Duo Seraphim. — Adjuva nos Deus, a 4. — Ecce nunc tempus acceptabile, a 5. — Cançào. Enferma estais Alma mia, a 4. — Gaudent in Cœlis, a 4. — Salve Regina, a 4. — Suscipe Verbum, a 8 (1).

POTELET (*François*). Missas de coros. Amor poy que non, a 10. — Do segundo tom, a 9. Francisco Potelet (2).

REGNARD (*Charles, François, Jacques, Paschaise*). Novæ Cantiones sacræ. Francisco, Jacobo, Pascazio, Carolo Regnart, fratribus germanis, a 4, 5, et 6. — Missas. Corolarum Missarum Sacrarum. Jacobo Regnardo, a 4, 5, 6, 8 et 12. — Missæ sacræ. Ad imitationem selectissimarum Cantionum. Jacobo Regnardo, a 5, 6 et 8.

RICHARD (*Balthazar*). Cantiones sacræ, a 5, 6, 7, 8 et 9, com huá Ladamha et Miserere. Balthasare Ricard. — Motette. Exurgat Deus.

ROSIERS (*André* DE). Cançoens para dançar et beber. Lib. 10, 11, 12, só et a duo. De Rosiers. — L'Ellites des Libertez. Andrea de

(1) Nicolas Du Pont fut reçu *cantorcillo*, à la chapelle royale de Madrid, le 1er décembre 1593, avec Géry De Ghersem, Philippe Du Bois et Jean de Namur. (Voy. plus haut, p. 166 et 169). On le voit cité en 1598, 1599, 1608 et 1616. Il disparaît vers la fin de septembre 1623. (Ibid p. 416). Le grand nombre de ses compositions permet de supposer que l'artiste a dû avoir une certaine vogue. Ont-elles été imprimées ?

(2) François Pottelet était *teniente* et chapelain d'autel, à la chapelle royale de Bruxelles, en 1641. A-t-il fait partie de la chapelle portugaise ? Son nom n'apparaît pas dans les listes de la chapelle espagnole. Voy. *Musique aux Pays-Bas*, t. V, p. 134.

Rosiers, sieur de Beaulieu. Les Libertez, d'André de Rosiers, a 4. — Les Libertez. Do mesmo, a 4, lib. 2 (1).

Rogier (*Philippe*). 8 Missas de Phelippe Rogier, escritas de mào sinca dellas estào impressas em seu livro, et tres por imprimir, com os Motettes et Cançoens sobre que forào feitas, a 4, 5 et 6.— Dirige gressus meos, a 5. — Ego sum qui sum, a 6. — Inclita stirps Jesse, a 4. — Inclina Domine, a 6. — Philippus secundus, a 4. Sobre hum canto cham, que diz Philippus secundus, aplicadas as syllabas aos signos. — Missas por imprimir.— Ave martyr gloriosa, a 6. Feita em Italia, na ocazião do cazamento da Inffanta dona Catherina, cum Carlos Emmanuel, duque de Saboya (2). — 2 Missas, 2 Magnificas, 14 Motettes, 2 Anthiphonas, 2 Responsorios, 27 Versos, do primeiro, quarto, setimo et octavo tom, para ministris, tudo de Phelippe Rogier, a 4, 5, 6, 8, 12 et 13.— Cantemus Domino, a 12. — Domine in virtute tua, a 8. Motette he de J. P. L. Palesrina. — Magnificas. Do primeiro tom, a 12. Com instrumentos, a versos. — Do octavo tom, a 13. A versos. — Motettes. Domine Dominus noster, a 12. — Para todo o tempo. Domine ostende nobis patrem, a 8. De Sào Felipe et Santiago. — Et cum sit tantus dolor, a 4. Segunda parte de Vide homo. — Levavi oculos meos, a 8. Para qualquer tempo. — Oculi omnium, a 10. — O Domine Jesu Christe, a 4. Da Paixào. — O Domine Jesu Christe, a 4. — O Domine Jesu Christe adoro te, a 4. — O Domine Jesu Christe adoro te descendentem ad Inferos, a 4. — O Domine Jesu Christe adoro te in sepulchro positum, a 8. — O Domine Jesu Christe adoro te resurgentem a mortuis, a 12. — O Domine Jesu Christe Pastor bone, a 16. — Antiphonas. Salve Regina, a 8. De N. Senhora, per Anun. — Salve nos, a 4. De Completas. — Verbum caro, a 12. Ottavo de Natal.

(1) André Rosiers « sieur de Beaulieu, » vient augmenter la tabelle des compositeurs sur lesquels aucune information n'a pu être fournie jusqu'à présent.

(2) Si, comme on a pu le remarquer, Philippe Rogier n'alla point en Portugal, pour lequel il écrivit d'innombrables œuvres, en revanche il vit l'Italie, et y composa, en 1585, à l'occasion du mariage de l'infante de Castille doña Catarina avec Charles Emmanuel de Savoie, une messe renseignée ci-dessus.

— Videntes stellam, a 12. Ottavo dos Reys. — Vide homo, a 4. Primeira parte de Cum sit tantus dolor. Da Paixào. — Para ministris. Versos do primeiro, quarto, settimo et oitavo tom, a 5. —30 Motettes de Phelippe Rogier, a 4, 5, 6 et 7, em que estào alguns dos impressos antes de serem emmendados. Rogativa clamavi, a 4. Por qualquer necessidade. — Cantate Domino, a 6. Por acçào de graças. — Cantate Domino, a 6. — Caligaverunt, a 6. Da Paxào. — Domine ante te, a 6. Por qualquer necessidade. — Da pacem Domine, do oitavo tom, a 6. Por paz. — Da pacem Domine, do primeiro tom, a 6. Por paz. — Domine ante te, a 6. — Rogativa. Domine quid multiplicati sunt, a 5. Por qualquer necessidade. — Dixi custodiam, a 5. Por qualquer necessidade. Dominus regit me, a 5. De difunctos. — Decantabat populus Israel, a 5. Primeira parte de Moyses et Aaron. Por acçao de graças. — In illo tempore accesserunt ad Jesum, a 8. Feito na ocazièo da cazamento da Infanta de Castella dona Catherina com Carlos Emmanuel, duque de Saboya, no anno de 1585 (1). — Istorum est euim, a 4. Do commun dos Martyres. — Locutus sum, a 6. Por qualquer necessidade. — Misit me, a 5. Do Sacramento. — Moyses et Aaron, a 5. Segunda parte de Decantabat populus. — Nam etsi ambulavero, a 5. De Difunctos. — Nativitas una, a 6. Do Nacimente de Nostra Senhora. — O quam suavis, a 6. Do Sacramento. — Peccavi, a 6. De Difunctos. — Peccavi, a 6. De Difunctos. — Sin lumbi vestri, a 6. Do commum dos Confessores non Pontifices. — Sacris solemnis, a 6. Do Sacramento. — Sucipe verbum, a 5. Da Anunciaçào. — Super aquam, a 5. Segunda parte de Dominus regit me. — Tœdet anima meam, a 6. De Difunctos. Esta soi a derradeira obra que fes. — Tota pulchra est, a 5. De Nossa Senhora. — Usquequo Domine, a 5. Primeira parte. — Usquequo exaltabitur, a 5. Segunda parte, — Ainda queo Motette, Pecavi et outros, que estào em este volume, se acharào aqui em duas partes o mais, et tambem nos impressos, advirtasse que suposto que seja o mesmo Motette tem alguàs differença huns dos otros, et para que se vejào os puserào. — 22

(1) Outre la messe citée, à l'autre page, voici un motet composé à l'occasion du mariage princier susdit.

Motettes impresos de Phelippe Rogier, a 4, 5, 6 et 8. Clamavi, a 4. – Inclina cor meum, a 4. — Dominus regit me, a 5. Primeira parte. Super aquam, a 5. Segunda parte. — Da pacem Domine, a 5. — Paries quidem filium, a 5. — Locutus sum, a 6. Primeira parte. — Veruntamen, a 6. Segunda parte. — Vias tuas, a 6. — Delicta iuventutis meæ, a 6. Segunda parte. — Sancta Maria, a 6. — Caligaverunt, a 6. Primeira parte. — Qui consolabatur me, a 6. Segunda parte. — Sit gloria Domini, a 6. — Cantantibus organis, a 6. — Laboravi in gemitu meo, a 6. — Peccavi, a 6. Primeira parte. — Ecce nunc, a 6. Segunda parte. — Cantate Domino, a 6. Primeira parte. — Cantate Domino, a 6. — Recordatus est, a 6. Segunda parte. — Regina Cœli lætare, a 8. — 29 Cançoens de Phelippe Rogier et de seus discipulos, a saber Gery de Ghersem, Phelippe du Boys, Estefano Bernard, a 4, 5, 6 et 8. Ain fine voyant, a 4. Segunda parte de Com min unque le Soleil, de Phelippe Rogier. — Com min unque le Soleil. Do mesmo. — Primeira parte de Ain fine voyant. — Despues de desde valle, a 5. — Es beaulx et cruels bras, a 5.— Javoye une si mayse, a 5.— Si en amour parfaict contentement, a 6. Primeira parte de Puisquem sy est. — Cançoens sem letra de Phelippe Rogier. Fa, fa, fa, re, mi, fa, sol, la sol, a 6. — La, re, sol, ut, sol, re, la, a 5. — La, la, la, re, mi, fa, sol, re, fa, re, a 6. — 4° tom. Mi, fa, fa, sol, la, re, a 5. — 2° tom. Re, sol, sol, mi, fa, sol, mi, fa, mi, re, ut, re, a 6. — 2° tom. Re, sol, sol, mi, ut, ut, re, mi, fa, a 6. — 1° tom. Re, re, re, mi, mi, fa, la, sol, fa, mi, re, mi, re, a 5. — 6° tom. Sol, sol, fa, mi, re, fa, fa, mi, re, ut, mi, re, a 6. — 6° tom Sol, fa, re, mi, re, mi, ut, re, ut, a 6. — Capricho do 1° tom. Sol, fa, sol, mi, fa, sol, a 5. — 2° tom. Sol, ut, fa, fa, re, fa, la, sol, sol, la, a 6. — 1° tom. Sol, sol, sol, mi, fa, mi, re, a 5.— 1° tom. Sol, sol, sol, re, mi, fa, sol, fa, fa, mi, a 6.— 3° tom. Ut, re, mi, ut, fa, mi, re, mi, a 4. — 6° tom. Ut, fa, mi, mi, re, a 6.— Cançoens de Phelippe Rogier. Ha que je suis à mon ayse, a 5. Ph. Rogier. — 15 Cançoens e 38 Villancicos de Phelippe Rogier, a 4, 5, 6, 8 et 12.— Amour et la beauté, a 6.— Et la fleur volle, a 6. — Ha que je suis a mon ayse, a 5. Primiera parte. — Jetois plain de salousie. Segunda parte. — Jai pour certain, a 6. — Ysabeau, a 6. — Le filx du Roy, a 6. Segunda parte de Sur la

mer. — Léal amour, a 6. — Los ojos que una vez, a 6. — O Alma no dixeis, a 6. — Qui vouldra voir. — Recuerde el Alma dormida, a 5. — Tout le plausir, a 5. — Veu que de vuestre amour, a 6. — Villancicos.—A Niño qui est gloria velle, solo et a 6.—Mudo. A la mu, a la mu, solo et a 6. — Al mal que a mi bien persigue, solo et a 6. — Ay, ay, divino amor, solo et a 6. — Alegres Zagales, solo. De noche vino al mundo, a 6. — Hiersulè venturosa, a 3. — Que dicen, a 12.— Celestial Estrella, a 6.—Esta noche el Rey del Cielo, solo et a 6. — En kindeken, solo et a 4. — Hola que se amansa la holla, a 3 et a 6.— Negro. Hu, hu, hu, a duo. Cataremo la Nacimento, a 5. — Ya llega Esperança, solo et a 6. — La mas bella de las bellas, a 6. — Manani, manana, solo et a 6. — Niño y Rey del Cielo, solo et a 6. — No me angànaras otra vez, solo et a 6. — A las armas Dios y Niño, solo. No aya màs, a 8. — Niño Dios que estais penando, solo et a 6.— Nunea tan cosa se viò, solo. Que cria quien la criyò, a 6. — O que linda espada, solo et a 6. — O que Niño me a dado una Virgè, a 3 et a 8.— O me Niño de Deus, solo et a 6. — O que feista ay en Belen, a duo et a 8. — Pastores saltay, balhay, solo et a 6. — Por Belen assoma, solo et a 6. — Por tu amor Carillo, solo et a 6. — Pastorcico nuevo, solo et a 6. — Patarinho nào cantedes, a 3 et a 5. — Que no puede fer senòr licenciado, a duo et a 8. — Que por ver al Rey del Cielo, solo et a 6. — Qual estais em esta noche, solo et a 6. — Quando a Belen, a 12. — Si tantos amores al Niño, solo et a 6. — Tiene Maria un primor, solo et a 6. — Un Niño coca al infierno, solo et a 6. — Vemos bien que esta aparencia, a 3 et a 6. — Zagales dexad la sierra, solo et a 6. — 21 Cançoens, a 4, 5, 6, que correm por de Phelippe Rogier, et pella differença que tem das suas, no modo da composicào se duvida, que o sejào, mas alguàs estào, que o podem fer. Cançoens. Do primeiro tom, a 4. La, re, re, sol, fa, mi, re, sol. — Do primeiro tom, a 4. Sol, sol, ut, sol la, la, re, la. — Do primeiro tom, a 5. Re, sol, fa, mi, re, re, fa. — Do primeiro tom, a 5. Re, re, sol, mi, fa, fa, fa, sol, la. — Do primeiro tom, a 6. Sol, re, re, sol, sol, re, re, sol, re.— Do primeiro tom, a 6. Sol, sol, fa, fa, la, sol.— Do segundo tom, a 5. Fa, fa, mi, ut, re, mi, fa, fa. — Do segundo tom, a 6. Sol, fa, sol,

la, re, fa, sol, la, re. — Do segundo tom, a 6. Sol, fa, fa, sol, la, re, re, mi. — Do segundo tom, a 6. La, sol, la, re, mi, fa, re, mi, fa, sol.— Do segundo tom, a 6. Re, la, re, sol, ut, fa, mi, re, la. — Do terceiro tom, a 5. La, fa, sol, la, mi, fa, mi. — Do quarto tom, a 5. La, mi, sol, fa, re, la, la, sol, re, fa. — Do sexto tom, a 6. Fa, ut, mi, re, re, fa. — Do sexto tom, a 6. Fa, la, mi, fa, sol, mi, ut, fa, sol. — Do sexto tom, a 6. Ut, sol, sol, sol, la, sol, fa, mi, re. — Do sexto tom, a 6. Fa, fa, fa, re, fa, sol, fa. — Do sexto tom, a 6. Fa, fa, fa, ut, fa, fa, fa, ut. — Do sexto tom, a 6. Ut, ut, fa, mi, sol, sol, sol, sol.— Do sexto tom, a 6. Fa, fa, fa, fa, ut, fa, fa, sol, ut.— Do segundo tom, a 5. Fa, fa, mi, ut, re, mi, fa, fa.— Primeira parte das Cançoens de Phelippe Rogier, a 4, 5 et 6, as que le por final hùa se trassla daràò dos seos mesmos borradores. — † (1) Amor et la beauté, a 5. — Do primeiro tom, a 5. – Do primeiro tom, a 5. Re, mi, fa, sol, la, sol, re. — Do primeiro tom, a 5. Sol, fa, mi, re. — Do primeiro tom, a 5. Re, mi, fa, sol, re, fa, fa, ut, sol, ut. — Do primeiro tom, a 5. Sol, sol, fa, sol, mi, re. — † Do primeiro tom, a 5. Sol, sol, re, re, sol, ut, ut, fa, fa. — † Do primeiro tom, a 5. Sol, sol, sol, fa, sol, ut. — † Do segundo tom, a 6. La, la, fa, sol, mi. — † Do segundo tom, a 6. Re, sol, sol, mi, ut, ut, re, mi, fa. — † Do segundo tom, a 6. Sol, fa, la, sol, re, fa, ut, re. — † Do segundo tom, a 6. Sol, sol, sol, fa, re, mi, fa, sol. — † Do terceiro tom, a 6. Fa, re, fa, fa, fa, re, mi, fa. — † Do quarto tom, a 5. Mi, fa, mi, re, ut, fa, mi, la. — † Do quarto tom, a 5. Mi, ut, re, re, mi. – † Do quarto tom, a 5. La, sol, fa, mi, fa, re, mi, fa, sol, la. — † Do sexto tom, a 6. Sol, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re. — † Do sexto tom, a 6. Fa, fa, re, sol, ut. — † Do sexto tom, a 6. Fa, sol, ut, re, mi, fa. — † E la fleur volle, a 6.— † Ha que je suis a mon ayse, a 5. Primeira parte de jestois plains. — † Ha que je suis a mon ayse, a 5. Sobre o mesmo canto cham. — Ysabeau, a 6. — Jestois plain de jalousie, a 5. Segunda parte de Ha que je suis. Sobre o mesmo canto chàò.— Jay pour certain, a 6. — † Le filx du Roy, a 4. 2ª parte de Sur la

(1) Cette croix, qui affecte plusieurs compositions de Philippe Rogier, indique des œuvres en double, celles-ci en minute peut-être. Voy. pour les autres, aux p. 507 et 508.

mer. Leal amour (?). — Los ojos que una vez, a 6. — O Alma no dexeis, a 6. O nuit jalouse nuit, a 5. — Qui vouldra voir, a 6. — † Recuerde el Alma dormida, a 5. — † Veu que de votre amour, a 6. — † Simon a mi vient, a 5. — † Sur la mer quant, a 4. Primeira parte. — Motette. Nuptiæ factæ sunt, a 6. Phelippe Rogier. Das bodas de Cana de Galilea. — 33 Villancicos de Phelippe Rogier. Ay quien lo impida, a 13. — Con el parto de la Nina, solo et a 6. — De los alamos vengo madre, a 6. — En el alma xil que hallas, a 6. — El Pastor divino, solo. No me olvides alma, a 6. — Hidalga preciada, a duo. — Todas las naciones, a 8. — Huà responçào, a 6. Do seyto tom, de nota negra. Ut, ut, fa, sol, la, sol, fa, mi, re. — Huà responçao, a 6. Do terceiro tom. La, sol, fa, mi, re, fa, sol, mi, mi, mi, la. — Huà responçào, a 6. Do sexto tom. Ut, fa, mi, re, mi, fa, re, mi, fa, sol. — Huà responçao, a 6. Do segundo tom. Sol, re, sol, sol, la, mi, la. — Huà responçào, a 6. Do quinto tom. Fa, sol, sol, fa, mi, mi, re, ut. — Huà responçào, a 6. Do terceiro tom. Re, re, mi, fa, sol, sol, fa, fa, mi. — Mal dormireis Rey del Cielo, solo et a 6. — Portugues. Menino apanhai as almas, a 3 et a 6. — Naciò el Autor de la pas, a 3 et a 6. — No duerme aunque es media noche, a 3. — No duermen mis ojos, a 5. — Niño de divinos nombres, solo et a 6. — Niño que nace al sereno, a 4 et a 5. — Pues por un Divino si, solo et a 6. — Pues nos da noche tan buena, a 3. — Corrido va Satan, a 6. — Porque se acogiò a su madre, a duo et a 8. — Pues en nada, assi se emplea, solo et a 6. — Parece que habla madre, a duo et a 6. — Que es la noche claro dia, a duo et a 8. — Que viste en Belen Andres, a 3 et a 6. — Portugues. Querome ir minha mày, a 3 et a 6. — Sancho y Juan Gaicoa, solo et a 6. — Si la callentura, solo et a 6. — Negro. Turo lo neglo que aqui fà, solo et a 4. — Ezamba guangarangua, a 6. — Una es màs alta, que el Cielo, solo et a 6. — Vi un Ninò en traje humano, solo et a 6.

Swelinck (*Jean-Pierre*). Cançoens. Jean Pierre Sweling et Cornille Verdonq, a 5. — Salmos. Cincoenta Salmos de David. Jan Swelink, a 4, 5, 6 et 7. — Cantiones sacræ. Io. Petri Swelingii, Amsteledamensis, a 5.

Turlur (*Engelbert*). Psalmos, etc. Beatus vir, do seisto tom, a 8.

— Dixit Dominus, a 8, do primeiro tom. — Laudate pueri Dominum, a 8. Do terceiro tom.— Laudate Dominum omnes gentes. Do seisto tom, a 8. — Magnifica. Do primeiro tom, a 8. Aversos. — Lamentaçoens. Quomodo sedet sola, a 8, primeira do primeiro dia. — Cogitavit Dominus, primeira do segundo dia. — Misericordias Domini, primeira do terceiro dia. — Missa. Aspice Domine, a 5. — 21 Motettes. Amavit eum Dominus, a 8.— Beati omnes, a 8.— Cum natus est Jesus, a 8. — Domine quando veneris, a 6. — Descendit Angelus, a 8. — Delicta iuventutis meæ, a 6. — Ecce sic benedicetur, a 8. — Hæc dies, a 8. — Induit eum Dominus, a 8. Segunda parte de Amavit eum. - Iste puer, a 8. — Misericordias Domini, a 6. — Peccantem me quotidie, a 5. — Postquam consummati sunt, a 8. — Quoniam dixisti, a 6. — Quare tristis est, a 5. — Respice in me, a 5. — Salutant interse, a 8. — Tribulationes cordis, a 5. — Veni dilecti mi, a 4. — Vias tuas, a 6. — Voce mea ad Dominum, a 8. — Salve Regina, a 8. — Hymnos. Ad cœnam Agni providi, canto chào Cujus corpus santissimum, a 6. — Christe Redemptor omnium, canto chào. — Tu lumen, tu splendor Patris, a 5. — Hujus obtentu Deus, canto chào Gloria Patri genitrique, a 5. — Lucis Creator optime, a 5. — Sanctorum meritis, a 5. — Vexilla Regis prodeunt, a 5. — Magnificat. Et exultavit, a 8. Do primeiro tom (1).

Van Antwerpen (*Gabriel*). De Gheestelycke Torteldoyve. Divina Pomba cantando em voz triste em huà alma arrependi la, contem Cantigas ao Nacimento, Payxào de Nosso Senhor Jesu Christo, et de Nossa Senhora. Composito por B. Gabriel Van Antwerpen, sacerdote capucho da ordem de Sào Francisco (2).

(1) Engelbert Turlur, par l'étrangeté de son nom, semble, à priori, devoir être écarté de nos recherches. Il apparaît ici à titre provisoire, parce qu'il remplit une dignité marquante dans la chapelle royale flamande de Madrid, où il débuta, en qualité de chantre, en 1586. Il signa, en 1590, la liste des copies musicales faites pour la dite chapelle, et il mourut en 1598. Voy. les nomenclatures du personnel, aux années précitées.

(2) Gabriel Van Antwerpen s'offre à nous pour la première fois. Est-ce sous son vrai nom ? Il était religieux de l'ordre de Saint-Fran-

VAN BELLE (*Jan Risport*). Madrigaes. Morale Spreeck-Worden. Contem Conversaçoens Moraes. Jan Rispoort Van Belle (1).

VERDONCK (*Corneille*). Cançoens. Jean Pierre Sweling et Cornille Verdonq, a 5. — Cançoens. Jean Pierre Swellingh et Cornille Verdunq, a 5. — Madrigais. Poesias Francesas de varios autores, compostas por Corneille Verdonq, a 5 et hùa Cançao, a 10.

VERRYTH (*Gio. Bat.*). Canzoni Amorosi. Giovanni Battista Verrith, Oyrschotanno, a 3, lib. 2. — Canzoni Amorosi. Do mesmo (2).

VREDEMAN (*Michel*). Obras de Cithara. Miguel Vredeman.

WERRECOREN (*Herman-Mathieu*). Motettes. Hermani Matthiæ Werrecoren, a 5. lib. 1 (3).

WILLEMS (*Jacques*). Premitia Mariane dive Virgini. Jacobi Willems, Halensis, a 6 et 8 (4).

çois. Un Gabriel à S. Joanne-Baptista, auteur, pour les paroles, de chants du genre de ceux-ci, était sous-prieur des Carmes à Gueldre, vers la fin du XVIIe siècle.

(1) Jean Risport Van Belle peut-il être assimilé au compositeur Jean Van Belle (?) qui a attaché son nom à des œuvres musicales flamandes éditées dans un recueil phalésien, en 1572 et 1636. Le doute, à ce sujet, est de rigueur.

(2) Jean-Baptiste Verryth, dont les compositions sont connues, n'avait jusqu'ici pu être attribué, pour son lieu de naissance, à aucune localité hollandaise. La nomenclature bibliographique lisbonienne nous livre cette particularité intéressante. Verryth a pour berceau Oirschot, petite ville du Brabant septentrional.

(3) A propos de Hermann-Mathieu Werrecoren, on peut faire ici une nouvelle affirmation de son vrai nom de famille et de ses vrais noms de baptême, défigurés par les archivistes de jadis et les musicographes d'aujourd'hui.

(4) Jacques Willems est natif de Hal, point de départ précieux pour les particularités ulterieures de sa vie artistique. Déjà nos *Maîtres de chant et organistes brugeois*, renseignent, à Saint-Donatien en 1624, un maître Jacques Welems, *succentor*, qui résigna ses fonctions en 1643, et, en 1632, un Jacques Willems, *phonascus*, qui, pour cause de maladie, se fit remplacer par le vicaire François Van Hasselt.

Ne terminons pas notre liste, sans y joindre encore quelques auteurs et ouvrages détachés des *Obras em Fiamengo y Olandes*, et apportant leur somme d'informations inédites :

Ce volume et celui qui le précède appellent une conclusion logique. Elle sera courte.

S'attacher à réfuter les assertions erronées de l'historien de la musique espagnole, lequel traite de *combinaciones extravagantes* les œuvres capitales de nos maîtres néerlandais, exactement comme l'historien de la musique italienne les titre de « galimatias sonore, » le premier aveuglé par passion, le second égaré par ignorance ; s'attacher à réfuter de pareilles assertions, disons-nous, serait perdre inutilement son temps et sembler prendre au sérieux de vraies boutades d'écrivains aux abois.

Comment ! Depuis le XIIe siècle, avant peut-être, les Pays-Bas infusèrent leur art « nouveau, » sous une triple forme, à toutes les nations européennes, et, à en croire ces

« Alegria Olandesa, para tanger com instrumentos : Cornelis Janz le Euwedamer. — Segunda parte. Do mesmo. — Louvores ao Nascimento de Christ ». Cornelio Jansen Leew Edamer. — Contemplacam Christam. Do mesmo. — Spiritual Viatico, da Resurreyçaon. Do mesmo. — Monte Olivete. Do mesmo. — Pentecoste, on vinda do Spiritu Sancto. Do mesmo. — Pentecoste. Do mesmo. — Oraçoens dos Christanos. Do mesmo. »

Le nom de cet auteur est assez embarrassant. Faut-il l'ortographier *Cornelis Janz Leew* ? En ce cas, *Edamer* équivaudrait à « originaire d'Edam. » Ou bien convient-il de le formuler *Cornelis Janz Leeuwedamer* ? Nous penchons pour la première version, laquelle semble s'affirmer à la signature des *Louvores ao Nascimento do Christo.*

« Tençoens spirituses y Motettes. Andreham Mersch Miedem. » Nouvelle difficulté à résoudre.

« O sonante Cabinet de Joào Schopen y outros. » Ces « outros » ne sont point nommés.

« Cançoens. Primeyo Tropheo da musica, de Sandrin y outros. — Segundo Tropheo de Mayllard y outros. — Cançoens novas de Bartholemi Beaulege. » Sandrin, Mayllard et Beaulege, aussi Beaulegue, voilà des noms qui, bien certainement, ne sont ni Flamands ni Hollandais. C'est une des nombreuses bizarreries du précieux catalogue royal. Le musicien, au nom sonore de Mathieu Romarin, aliàs *capitan*, « discipulo » de Philippe Rogier, était-il Néerlandais ? Il a appartenu à la chapelle flamande de Philippe II, en tout cas. Voy. p. 161 et suiv.

faiseurs d'histoires, ils n'auraient été frappés du « sceptre d'Apollon et de la baguette d'Armide, » que vers l'époque de la Renaissance ! Seul, de nos jours, où tout se pèse et se creuse avec une sage et compétente raison, William Ambros a rendu un éclatant hommage au génie de nos artistes musiciens, et ses appréciations resteront comme un spécimen caractéristique de judicieuse et exacte critique.

Ce verdict sommaire réclamait une démonstration *de fait*, puisée aux sources les plus respectables et les plus authentiques. De là notre intervention, laborieuse s'il en fut, efficace, nous aimons à le croire. Un résultat acquis, est l'aveu même d'une intervention néerlandaise à l'étranger, de la part d'un clan d'écrivains partiaux et hostiles. Il n'y avait plus qu'à y opposer les documents convaincants. Ils abondent.

On a vu apparaître d'abord, en Espagne, le virtuose, puis la musique, enfin les moyens d'expression idéale ou de propagande technique dont on s'est servi. Les Archives ont revelé, par de marquants exemples, cette multiple action, à l'aurore de son épanouissement. On l'a vue ensuite se répercuter à travers la rouille de la barbarie du moyen-âge, animant du son magique de la voix et des instruments les cours princières et les demeures bourgeoises.

En sortant des tâtonnements de l'art, des linéaments de la science, on touche pour ainsi dire du doigt l'empreinte forte du génie créateur flamand, à l'époque où le luxe qui sortit des mines du Pérou, rendit l'Espagne fière et grande, et la fit réclamer impatiemment, pour ajouter à son faste, le secours des lumières et des talents de nos compatriotes.

Aucun potentat n'a égalé, en fait de musique vocale et instrumentale, le luxe qu'y déployèrent Charles-Quint et Philippe II. Celui-ci, en même temps qu'il atteignit une puissance politique bien supérieure à celle qu'acquit son

père, eut la chance de bénéficier de l'énorme transformation qui s'accomplit, vers la fin de son règne, dans la science musicale, alors que la raideur scolastique, en disparaissant peu à peu, fit place à un art pourvu d'une expression plus intime, plus profonde, étouffé auparavant sous le poids des formules traditionnelles ([1]).

Le prestige des ensembles, ainsi qu'il a été dit, s'en accrut considérablement, et, grâce au concours des instruments plus perfectionnés à leur tour, on put réaliser des effets étonnants d'harmonie combinée, qui, franchissant bientôt le seuil des églises et des chapelles princières, firent irruption dans les théâtres et donnèrent naissance à des pièces scéniques servant de prodromes à notre drame lyrique moderne. Dire que nos Néerlandais furent les plus fervents et les plus ingénieux vulgarisateurs de ces nouveaux modes d'expression lyrique, c'est proclamer un fait indéniable, qui, à chaque page de leur histoire, se dessine en lettres d'or pour ainsi dire.

Aucune manifestation de la musique n'est restée à l'état de tentatives avortées, et, au risque de nous répéter constamment, nulle part nous n'avons eu tant de particularités glorieuses à enregistrer que sur le sol de la péninsule ibérique. Celui qui pourra, un jour, glaner après nous sur le même terrain, y trouvera de quoi faire une ample récolte, car bien des mystères restent impénétrables, plus encore par le défaut de classement que par l'égarement des documents d'archives.

Après avoir élevé la musique de leur pays aux sommités de la perfection, et tiré du fond des Pays-Bas, en dépensant des sommes incalculables, les maîtres les plus habiles qui s'y trouvaient, la carte changea d'un coup, et de pro-

([1]) Voir plus haut, p. 5.

fondes modifications surgirent dans l'immense royaume.

Bientôt, la gloire des armes ayant primé tout, les ouvriers et les laboureurs étant devenus soldats, l'étranger tint l'Espagne dans une sorte de sujétion, et ce beau pays, qui, soumis à d'autres conditions administratives, eût pu réussir avantageusement dans toutes les branches de l'art et de la science, laissa, après avoir donné la mesure relative de son génie particulier, passer l'influence si vaillamment acquise, en d'autres mains, tandis que l'art néerlandais, au comble de sa plénitude fertilisante, s'éloigna insensiblement, traqué d'abord par ceux qui en avaient reçu la bienfaisante impulsion, découragé ensuite par les tristes effets de l'abâtardissement auquel la péninsule fut soumise — nous entendons les productions fades, plates et incolores qui surgirent alors — puis l'engoûment folâtre dont ils s'éprirent pour les mélodies italiennes.

A leur tour, les grands remueurs d'idées et de sentiments s'énervent, voués, chez eux, aux plus cruelles épreuves. La vitalité artistique semble vouloir se retirer d'eux, et, de plus, ils cèdent aux mêmes entraînements. Comment, dès lors, inoculer aux autres nations un art devenu stagnant en quelque sorte et où l'empreinte de leur individualité s'affaiblissait graduellement ?

Inclinons-nous devant ces hommes habiles qui surent accomplir des prodiges, *mente, calamo et voce*. Leur mission évangélique porte encore ses fruits, et si, par moments, l'horizon musical s'assombrit parmi nous ; si nous n'avons point atteint jusqu'ici le but de nos efforts et de nos sacrifices, ayons foi dans l'avenir, ayons foi dans l'art, qui est impérissable.

Peut-être serons-nous condamnés longtemps encore à voir se perpétuer cette époque de douloureux enfantement. Aux générations futures à résoudre le problème.

Placés entre un passé brillant et des espérances légitimes, un rôle bien noble, bien enviable nous reste : celui de faciliter énergiquement la voie qui mènera au triomphe complet.

NOTES SUPPLÉMENTAIRES.

(P. 89.) Nous signalons des fragments de compositions de Bonmarché à Bruges. Ces fragments appartiennent à De Manchicourt, ainsi qu'on peut le voir plus haut, p. 59, et surtout au tome III, p. 154 de *la Musique aux Pays-Bas.*

(P. 94.) La parenté de Jean, Gérard et Daniel De Turnhout est parfaitement établie, d'après les *Archives des Arts*, tome III, p. 178 et suiv. Il s'agit de trois lettres des années 1595 et 1596, relatives aux gages de Jean De Turnhout maître de chant de la chapelle royale à Bruxelles, et à l'entretien de son fils Daniel, pendant quatre ans, aux frais de Philippe II, dans le collége royal de Douai. Deux de ces lettres sont adressées par ce prince au cardinal Albert, gouverneur-général des Pays-Bas ; la deuxième est écrite par celui-ci au roi pour lui recommander le jeune Daniel, « filz de Jehan De Turnhout, » tant en considération des services de celui-ci à la chapelle royale de Bruxelles, « que de son oncle Gérard De Turnhout, en son vivant maestre du chant de ma chappelle par deçà. »

A l'égard d'Antoine Crocq, chantre de la chapelle royale de Madrid, qui s'unit en premières noces à Marie De Turnhout, sœur du défunt maître de la chapelle de Philippe II, il eut pour père Corneille Crocq, lequel pourrait bien être l'auteur de la tragédie de *Joseph*, éditée à Anvers chez Steelsius, en 1535, et que décrit ainsi le catalogue Soleinne :

N° 392. — Comœdia sacra, cui titulus Joseph... nunc primùm et scripta et edita (5 a. et prol. v), per Cor. Crôcum, Amsterodami ludimagistrum. *Antverpiæ, in œd. Joan Steelsii*, 1536, p. in-8, de 36 ff. Très-rare.

(P. 112.) On vient de voir un Daniel Van Roy, comme *cantorcillo* de la chapelle madrilène, en 1584. Une lettre de lui adressée à Ferdinand, archiduc de Gratz, rapporte qu'il fut « putto di cappella del rey Philippe buona memoria, per espatio di sette anni. »

Il ajoute quelques autres particularités utiles à recueillir. Ainsi, en quittant son poste à la chapelle royale de Madrid, il se rendit en Allemagne où il fut admis, comme musicien de chambre, par l'archiduc Ferdinand, comte de Tyrol. De là, il passa au service du duc de Bavière.

Se trouvant à Gratz, en route pour retourner aux Pays-Bas, il demanda à l'archiduc Ferdinand sa protection, en vue d'être attaché au service de son cousin, l'archiduc Albert, à titre de musicien ou autrement, sachant, dit-il, les langues espagnole, italienne, française et allemande.

Il fit, en même temps, hommage au prince d'un recueil de planches avec texte, où il avait réuni les vues des monuments les plus remarquables de Rome. L'archiduc de Gratz transmit, le 8 février 1599, la demande de l'artiste, avec quelques bonnes paroles. L'issue nous en est inconnue.

En signant sa requête, Daniel Van Roy se dit citoyen d'Anvers, « della città d'Anversa [1]. » L'information est bonne à recueillir.

---

[1] Archives générales du Royaume à Bruxelles. Voy. *Archives des Arts*, t. III, p. 182. L'auteur de ces recherches doute si Daniel Van Roy appartint à la chapelle royale de Bruxelles ou de Madrid. La nomenclature de 1544, reproduite à la page 112, tranche la difficulté dans le sens d'un poste rempli en Espagne.

(P. 116.) On conserve, aux Archives générales de Simancas [1], le testament de Guillaume Mudo, « mozo de oratorio de la capilla de S. M., » testament rédigé, le 8 décembre 1585, à Almunia, petite ville de l'Aragon. Guillaume Mudo, d'après cette pièce, était « natural de Muella (Nivella ?) del ducado de Brabante, en los estados de Flandes. » Il avait pour frères François Mudo et « fray » Jean Mudo, probablement capucin. Sa mère s'appelait Ursule. Ne sachant s'ils étaient encore en vie, il constitua son héritier universel « Jaques Alardi, presbitero y capellan de Su Mag^d, residente en corte, » avec charge de reporter ce legs sur ses parents, s'il était démontré qu'ils existaient encore.

Guillaume Mudo n'aura survécu que peu de temps à l'acte précité, car l'état officiel de la chapelle, dressé en 1586, et reproduit à la page 116, ne porte plus son nom.

(P. 160.) George De Bontefleur, chantre de la chapelle de Philippe II à Madrid, mourut le 9 janvier 1587. Ses exécuteurs testamentaires furent Pedro Pantino, chapelain de la même institution, Nicolas De Blabincourt, maître de latin des enfants et Guillaume, archer du roi. A ce sujet, une attestation fut délivrée par le scribe royal Martin Alonso, le 17 février de la susdite année. En voici la teneur :

Copia de una fe del escribano Martin Alonso, de como otorgo su testamento Jorge de Bontefleur, fha en Madrid, a 17 de Febrero de 1587.

Yo, Martin Alonso, escrivano del Rey nuestro señor, vezino desta villa de Madrid, do fe y testimonio a los que la presente

[1] *Casa real*, leg° n° 51.

vieren, como en esta villa de Madrid, en nueve de henero proximo pasado deste presente año, ante mi, como tal escribano, Jorge Bonteflor, cantor de la capilla del Rey nuestro señor, hizo e otorgo su testamento y postrimera voluntad, debaxo de cuya dispusiçion murio y paso desta presente vida, en el qual dexa por sus albaceas y testamentarios, a Pedro Pantino, clerigo, capellan del Rey nuestro señor, y a Niculas de Bablincurt, y a Guillermo, archero del Rey, a todos tres juntamente y a cada uno insolidum, como en el dicho testamento se contiene, y de pedimento del dicho Nycolas de Bablincurt, como tal testamentario, para efecto de cobrar ciertos dineros del defunto di esta fe. En Madrid, a diez y siete de hebrero de mill e quinientos e ochenta y siete años, y fize aqui mi signo, en testimonio de verdad. Signado MARTIN ALONSO, escribano (1).

Le 18 juin 1567, George De Bontefleur avait obtenu, à Bruxelles, un *significamus*, dans une affaire qui nous échappe :

Van een significamus voere Joorissen Bontifleur, sanger van der cappellen Ons Heeren den Co. In date den XVIIJ^en juny anno XV^cLXVIJ. Nyet (2).

(P. 246 et suiv.) Une note de notre carnet de voyage comporte ce laconique renseignement, dont, par malheur, la provenance nous est inconnue : « Brebos [la famille ou Gilles, le plus illustre d'entre ses membres ?] avait une maison [succursale d'orgues ?] à Tolède, à Cordoue et à Séville. »

On vient de lire, aux pages susindiquées, que Juan Brebos fut appelé à Tolède, en 1592, pour y restaurer

(1) Archives générales de Simancas, *casa real*, leg° n° 51.
(2) Archives générales du royaume à Bruxelles, registre aux droits de sceaux de Brabant, n° 20791, f° 16 v°.

l'orgue monumental de la cathédrale. Si les Brebos avaient eu des ateliers ou des magasins d'orgues en cette ville, on aurait, ce nous semble, fait plus d'une allusion à cette particularité dans les documents concernant ces travaux de restauration. Peut-être aussi le dit établissement ne fut-il installé à Tolède, que postérieurement, et à la suite de succès qui auront amené de nombreuses commandes en ces contrées.

(P. 351 et suiv.) Parmi les ouvrages musicaux néerlandais ayant appartenu à la chapelle souveraine d'Espagne, il en est qui pourraient être restitués à leur provenance réelle. Il semble que le précieux volume décrit par nous, au tome VIe, p. 31 et suiv. de *la Musique aux Pays-Bas*, provient d'une collection semblable. L'armoirie d'or à trois fasces, laissée insolue, réclame conséquemment une interprétation plausible.

Elle est de la province, jadis royaume, de Cordoue. Le casque ou beaume fermé, posé de face, surmonté d'une couronne royale à cinq pointes, forme ancienne en fer de lance, marque, à n'en pas douter, un écusson royal. Le type des lambrequins est espagnol, du XVIe siècle, presque ogival. Le cimier symbolique peut se lire comme rebus : « Infrangibile el rey catenacato a Cordova ? » Du col de la figurine part une chaîne qui aboutit à l'écu.

(P. 413.) Si Corneille Verdonck signait son nom, au delà des Pyrénées, en remplaçant le *ck* par le *q*, en revanche, il reprit l'ortographe véritable de sa firme, aux Pays-Bas mêmes. Par exemple, la planche à la Vierge, gravée par Sadeleer, pendant le siège d'Anvers, en 1585, renferme

un *Magnificat*, à cinq voix, du maître, lequel offre une signature admirablement facsimilée, où le *ck* reparaît au nom de famille, tandis que, chose surprenante, la terminaison *o*, au prénom de *Cornelius*, employée en Espagne, continue à rester en vigueur, par un caprice inexpliqué.

Sweertius et Foppens ont ignoré que Corneille Verdonck passa en Espagne au service de Philippe II.

(P. 433.) L'œuvre de François Le Cocq, selon M. Grégoir, a pour titre : *Recueil de pièces de guitarre, composées par M. François Le Cocq, musicien jubilaire de la Chapelle royale à Bruxelles, et présentées par l'auteur, en* 1729, *à M. de Castillion, prévôt de Ste-Pharaïlde à Gand.*

Il y a un sous-titre ornementé, ayant pour épigraphe : « Je louerai Dieu mon Créateur sur la guitarre 1730. »

La préface porte, entr'autres, ces particularités biographiques et bibliographiques intéressantes :

Le fameux François Corbet l'avoit reveillé, dans ce Païs-Bas, et, après qu'il avoit dédié son livre aux Archiducs Albert et Isabelle, tout ce qui étoit noble à Bruxelles se faisoit gloire d'en jouer, et à la fin du siècle dernier et au commencement du présent.

J'ai encore vu que la guitarre étoit à la mode, et que Madame l'Electrice de Bavière se faisoit enseigner par le s^r François Le Cocq, actuellement musicien jubilaire de la chapelle royale de la cour. La manière et le ton aisé qu'il donne aux pièces qu'il a composé dans le goût de la musique de ce tems, montée à une si haute perfection, font qu'on le juge le plus habile maître qui ait paru jusques à présent.

Quelque petit service que je luy ai casuellement rendu, et l'ancienne connoissance l'ont porté de les gracieusement présenter écris de sa propre main et authentiqués par sa signature, que j'ai

copié pour mon usage pareillement de ma propre main, dans ce livre que j'avois préparé et réglé aussi moi-même à ce sujet. Je joins dans le recueil, après les airs de M. Le Cocq, quelques pièces d'autres maîtres qui ont excellé au siècle dernier.

Je donne, au commencement de ce livre, les principes de la guitarre, où j'explique les signes et les marques que l'on trouve dans sa tablature. Bien de maîtres en ont de singulières ; je tache de les éclaircir, et surtout les harpègements de M. Le Cocq, qui donnent à ses pièces un agrément incomparable. Fasse le ciel que ce livre, après ma mort, tombe entre les mains d'un amateur qui puisse jouir de mes peines.

Fait à Gand, pendant le cours de l'année 1730.

Mre J. Bapt. Lud. De Castillion,
prévôt de Ste-Pharaïlde, etc.

S'offrent les *Principes de la guitarre* du prêtre gantois, qui ne peut d'ailleurs s'empêcher de revenir sur les arpèges, un peu difficiles à débrouiller, selon lui, de son virtuose préféré :

Il se trouve plusieurs harpègements dans les airs de M. Le Cocq, qui les distinguent si fort de tout ce qui a paru et les rendent si agréables. Il les marque rarement, pour cacher, selon toute apparence, cette manière de les jouer et de la conserver pour lui seul.

François Le Cocq a fourni à la collection cent trente-deux pièces, la plupart formulées d'après les danses les plus en vogue : menuets, gigues, gavottes, passe-pieds, sarabandes, passacailles, rondos, villanelles, etc. (1).

(P. 441.) Alors que nos artistes dûrent quitter l'un après l'autre l'Espagne, et que la musique italienne fut

(1) *Littérature musicale*, t. II, p. 61-63.

préférée franchement à celle de ce pays, y aurait-il eu plus de chance pour eux en Portugal ? Un seul fait a paru faire pencher pour l'affirmative, et le voilà tout récemment déclaré controuvé !

Après avoir essayé d'établir quelques particularités biographiques et d'en rectifier d'autres relatives à sept artistes portant le nom de Boutmy (1), il restait à retrouver les traces de Jean Boutmy, qui, selon le témoignage de Forkel, entr'autres, lequel fut repris par d'autres biographes musicaux, « dut être » organiste de la cour royale à Lisbonne (2), puis, qui, sous la même plume, « le devint » effectivement (3). Vaines ont été nos recherches et nos informations. La difficulté, concernant le poste de Jean Boutmy en Portugal, vient d'être résolue victorieusement, selon moi, par D. F. Scheurleer, auteur d'un curieux petit volume sur le séjour de Mozart aux Pays-Bas.

Jean Boutmy se trouvait à La Haye, plusieurs années avant 1766. Il y édita, en 1760, son *Traité de la basse continue* et, en 1765, ses *Six Divertissements pour le clavecin*, etc. Il y eut des démêlés avec l'ambassadeur de Lisbonne, au sujet du titre qu'il continuait à prendre : *Organist van de K. Capel van Portugal*, alors que l'ambassadeur n'avait point renouvelé le mandat octroyé, à ce sujet, par son prédécesseur, et ne tenait point à le renouveler, avant que Boutmy n'eût prouvé qu'il n'avait point été impliqué dans la banqueroute de son frère. L'artiste déclara être prêt à répondre à tout ce qu'on pourrait lui imputer à ce sujet. Le reste n'est point connu.

N'est-il point clair comme le jour, dit M. Scheurleer,

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. IV, p. 324 à 334.
(2) *Almanach musical*, etc., pour 1783, p. 27.
(3) *Allgemeine Litteratur der Musik*, etc. Leipsick, 1792.

que le terme de *Kapel* n'implique nullement une association de musiciens, comme on l'entend ordinairement, mais simplement la petite église, la chapelle que l'ambassadeur avait à la Haye ? Un auteur va jusqu'à placer, en développant gratuitement l'assertion de Forkel, une « chapelle éminente à Lisbonne, » dont naturellement Jean Boutmy était l'organiste.

(P. 443.) Il fallait des dates certaines pour les divers séjours de Josquin Deprès en Italie. En voici notamment une qui concorde avec les curieuses informations que nous avons données sur les travaux du maître à Ferrare.

Il s'y trouva avec Verbonet, encore un grand artiste énigmatique qui appelle son biographe. Verbonet y était déjà au service du duc en 1491, comme l'atteste un passage d'une lettre de la marquise Isabelle :

Cupientes in familia nostra agregari duos addoscentes musice vacantes, comisimus Verbonetto Ill^mi et Ex^mi D^mi Ducis Ferrarie, patris nostri hon^m cantori, ad partes Galie proficiscenti, ut ipsos perquirat, inventosque secum in reditu suo ad nos ducat, sed ne illos ad nos venire ulla dubitatio teneat... (1).

Quant à son deuxième séjour à Ferrare, il prit date en même temps que celui de Josquin Deprès, en 1503. Un certain Coya, arrivé de Paris avec « cinq magnifiques chevaux, commandés par son patron le duc, emmena également Verbonet et Josquin, auxquels avait été promis un logement, une pension et des bénéfices pour une bonne somme. »

Cela résulte d'une lettre de Giacomo d'Adria, ambassadeur du marquis de Mantoue près la cour de France, datée

(1) STEFANO DAVARI, *La Musica a Mantova, Notizie*, etc., p. 14, note 2.

de Lyon le 12 avril 1503, et adressée au dit marquis de Mantoue. L'extrait qui suit suffira à corroborer les lignes qui précèdent :

[Avvisava come] un tal Coya arrivasse da Parigi con cinque bellissimi cavalli pel duca suo Signore, e menasse seco il Verbonetto e il Jusquino, al quale era stato promesso la casa, la spese e benefici per buona somma...

Inutile de faire ressortir l'importance de ces constatations historiques.

(P. 444.) Le célèbre musicien qui porte le nom d'Agricola, mourut, en 1506, d'une fièvre aigüe, à Valladolid, où il avait accompagné Philippe-le-Beau ([1]). Evidemment, il y a eu un deuxième Alexandre Agricola, un fils peut-être du maître gantois. Un fait intéressant le concerne. Il se trouvait, en 1522, à Mantoue, auprès du marquis Frédéric, qui lui fit don, pour la deuxième fois, de deux cents lires de Mantoue. Il est appelé *il cantore Alessandro Agricola*, dans le registre aux mandats, du 15 novembre de l'année susdite. Son séjour à la cour de Mantoue, grâce aux mots *oltre* 200 *lire*, remonte donc plus avant que le mois de novembre. Est-ce à titre d'essai, qu'il était attaché à la chapelle mantouane ? Nous le croyons, car, en 1523, le même marquis ordonna à son maître de chambre de donner à Alexandre Agricola cent quatre lires douze sols, « à compte de la provision qui lui avait été assignée ([2]). » Sa position étant assurée à Mantoue, on peut supposer qu'il résida, pendant quelque temps, là-bas.

([1]) *La Musique aux Pays-Bas*, t. VII, p. 133-134.
([2]) Stefano Davari, *La Musica a Mantova*, etc., p. 9, note 1.

(P. 448.) La proscription des *villancicos* à Madrid n'a pas dû être bien sérieuse en principe, puisque, comme on a pu le voir [1], on en faisait encore copier, pour être mis au répertoire de la chapelle royale, en 1596. Ils émanaient du compositeur de *villancicos* par excellence, Philippe Rogier. Ceux de son élève, Géry De Ghersem sont cités avec profusion, au catalogue de la Bibliothèque musicale de Jean IV [2]. Il serait surprenant que l'on ne s'en fût point servi à Lisbonne.

Pour Bruxelles, nous savons maintenant à coup sûr, qu'on y exécutait des *villancicos* bien longtemps après qu'ils avaient été interdits à la chapelle royale de Madrid, notamment en 1642. Il y eut probablement des abus, *tra los montes*, et, cette fois, les critiques violentes de Constantin Huygens ont pu avoir un fondement réel.

A sire Charles Caulier, maistre de la musicque de la chapelle royalle à la Court de Bruxelles, la somme de deux cent cincquante livres dudict pris comptant, pour semblable somme à luy tauxée et accordée, pour la composition des villanciques chantés à ladicte court, aux veilles du Noël et des Roys, de l'an seize cens quarante-deux [3].

L'extrait ci-dessus intéresse encore l'histoire musicale, en ce qu'il révèle des compositions, dues à la plume du maître de chant Charles Caulier, et dont il n'est question nulle part. Cette série de *villanciques* a dû avoir de l'importance, si l'on considère la somme considérable de deux cent cinquante lires qu'il reçut pour ce travail. Nous y reviendrons.

---

(1) Plus haut, p. 211. On les chantait et on les dansait, naturellement, au son des instruments : « à cantar y dançar. » P. 500.

(2) Voy. p. 496 à p. 502.

(3) Archives départementales de Lille. Registre de la comptabilité générale, 1643, f° 683.

(P. 450.) La biographie de Jacques De Weert commence à s'élucider. D'importantes révélations sont consignées dans un ouvrage italien (1). Nous traduisons, en les raccourcissant, les principales informations :

Le premier livre de madrigaux de Jacques De Weert ayant paru en 1538, on pourrait approximativement placer la date de sa naissance vers 1536, d'autant plus qu'il se déclare encore *giovanile* en 1564, dans l'épitre dédicatoire. Cette date devient définitive plus loin. En 1586, il réussit encore, ainsi qu'on a pu voir ailleurs, à captiver le cœur de la fameuse Tarquinia Molza !

Il était de pauvre condition. Après avoir reçu, dans sa patrie, les premiers principes de son art, il partit pour l'Italie, y fit partie de la chapelle de la marquise de Padulla (Maria di Cordova), et, pendant un temps assez long, se mit au service du comte Alphonse de Nuvolara.

En dédiant son troisième livre de madrigaux au duc « di Sessa, Gonsalve Fernand de Cordova (Venise, 1563), » il dit : « V. E. ayant daigné m'honorer de la direction de sa chapelle et du nom de son serviteur... » On manque de renseignements sur ce nouvel engagement et sur les autres postes qui lui furent confiés. Conclusion : il ne fut point tout d'abord au service du duc de Ferrare, ainsi qu'on l'a prétendu.

Le nom de *Giachetto di Reggio*, qu'on lui a appliqué, peut provenir d'un long séjour qu'il aura fait à Novellara, dans le duché de Reggio. Les autres dénominations, tirées de localités, ne sont guère acceptables.

A peine au service du duc Guillaume, De Weert demanda la permission de se rendre à Novellara, d'où sa femme était native et qui y avait sa demeure spéciale au château. Il

(1 Canal, *Della Musica in Mantova*, p. 51 à 66.

put dès lors, au milieu du calme de la vie intérieure, écrire son premier livre de motets à 5 voix, qui parut en 1566, à Venise.

Une sourde conspiration s'ourdit contre ce jeune et humble étranger, que le duc préférait à d'autres maîtres non dénués de mérite. L'un d'eux s'en alla inopinément.

Le voici aux comices de Maximilien II, en Allemagne, convoqués au printemps de 1566, pour réagir contre les menaces de Soliman. Il y éveilla l'admiration, pour son habileté dans le contrepoint fugué, *alla mente sopra il canto fermo* (1). L'empereur, émerveillé, lui fit l'offre de passer à son service, mais il refusa net (27 août 1567).

Le sachant décidé à rester, toutes sortes d'ennuis furent suscités à De Weert. On alla même jusqu'à reprocher une fausse quinte à celui qu'Artusi déclara être *a cataste piene*.

En 1567, il fit partie, avec Giov. Maria, don Ercole et Semideo, des fêtes carnavalesques à Venise, et y occupa la *barca d'amore* : simple éclaircie, au milieu d'une vraie avalanche de vilénies !

Poussé à bout, il prit une résolution énergique. Il se retira à Novellara, d'où il demanda par lettre, le même jour, à Frédéric Cattaneo et au duc Guillaume, un *provvedimento*, ou, en tout cas, une prompte réponse, à l'effet de savoir s'il avait à rester à Mantoue, à Novellara, à Prague ou à Parme, où il était également sollicité. L'effet qu'il attendit, fut complet. Deux années de paix, ou mieux de trève, s'ensuivirent, durant lesquelles le duc octroya à son maître de chapelle la libre entrée de ses récoltes dans la cité.

En janvier 1568, le comte Alphonse lui confia la musique des intermèdes qu'il fallait insérer dans la récitation d'une de ses comédies.

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. Ier, p. 174.

Ici se déroule l'ignoble fait de la prostitution de la femme de De Weert au plus grand ennemi de celui-ci : trame dont les péripéties ont été fournies par nous ([1]).

L'épouse coupable, qui expia en prison son double forfait, avait donné à De Weert trois enfants : deux filles et un garçon. Les filles furent placées dans le pieux collége de la comtesse de Guastala à Milan. De Weert resta deux ans sans s'enquérir de leur sort (1577). On sait simplement que le garçon existait en 1585.

L'homme qui tendit le piège à l'infidèle épouse, quel fut-il ? On l'appelait d'ordinaire par son prénom d'Augustin, qui cachait Agostino Buonvicino, dont on possède, au conservatoire de Milan, deux messes manuscrites, venues de l'église de Ste-Barbe, à Mantoue. De Weert le titrait d'*ignorantello*... Avant que la guerre fût déclarée à notre maître, le duc envisageait ce Buonvicino comme *il suo diletto musico*. Libre encore de tout souci, le maître flamand se remit au travail.

Dans l'été de 1574, on attendait à Mantoue Henri III, qui, après avoir renoncé au trône de Pologne, alla prendre possession de celui de France. On s'apprêtait à lui faire un accueil splendide. De grands concerts furent naturellement de la partie, et, pour qu'ils égalassent tout au moins les fêtes musicales de Ferrare, on pressentit De Weert, pour savoir s'il pouvait faire mieux (16 juillet). Il dut donner, à ce sujet, au duc, les meilleures assurances, autant pour l'honneur de son maître, que pour le sien propre. Ces travaux, paraît-il, furent faits en pure perte. Henri III se plaisait davantage à la chasse qu'à la musique, et un courrier, venu à l'improviste de France, l'obligea à précipiter son départ.

([1]) *Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 334 à 339.

La musique italienne de ces temps ouvrit la voie à celle que la dissonance naturelle devait amener bientôt après. De Weert, dans ses *Canzonette villanesche* (1589), inaugura, l'un des premiers, l'ère de la mélodie gracieuse, ce qui le fit mériter le surnom de *musico soavissimo*. Il adopta aussi une manière de chanter galante, expressive et sentimentale. Il enseigna, à Mantoue, ces deux perfectionnements, y comprises les améliorations amenées dans la composition. Sa réputation et son autorité s'en accrurent considérablement.

Voulant donner à De Weert un témoignage public et solennel de sa haute bienveillance, le duc lui octroya la *cittadinanza* de Mantoue, reversible sur ses descendants, et, de plus, lui fit présent d'une somme de 942 ducats, 4 lires et 2 as, provenant de la condamnation d'un héritique. La concordance de ces largesses avec la situation pénible amenée chez De Weert par les désordres et l'incarcération de son épouse, a fait accroire faussement que ces largesses avaient pour objectif la sauvegarde de l'homme et l'entretien de ses enfants. Le duc — les Archives le démontrent — ne cessa gratifier et de stimuler ses serviteurs fidèles et dévoués. La provision de De Weert, en 1583, était de cent écus, outre les dépenses de bouche, de logement et les frais de pharmacie, en cas d'indisposition.

Il essaya vainement de libérer du fisc l'*incameramento* des biens de son épouse, au point, disait-il, *da avere in fastidio la roba che non aveva, e la vita che gli restava* (1586). Pourtant, en 1584, le comte Alphonse lui avait offert, à titre de don, la *casa* possédée par sa femme, au château de Novellara, estimée 600 ducats, et le duc de Ferrare lui avait ouvert la voie pour obtenir le tiers de la subsistance dont avait joui son épouse.

Entre temps, les visites de De Weert, à la cour d'Este, se

renouvelèrent et se prolongèrent si fréquemment, que le duc de Mantoue lui ordonna de revenir à sa cour. Le maître n'y sera point resté inactif, musicalement parlant. On crut qu'il avait été en pourparlers avec le duc de Ferrare, pour être attaché à son service. Le duc Guillaume s'en émut même et provoqua des explications, d'où il résulta que ni De Weert ni le duc d'Este ne songeaient à chose pareille (1585).

Le vrai motif de ses voyages répétés à Ferrare, fut l'espoir de s'unir à une femme célèbre, déjà citée, Tarquinia Molza, poëte et musicienne du plus sérieux talent. Elle y dirigeait un concert célèbre de dames qui égayaient les fêtes et les veilles de la cour. L'attraction fut naturelle, des deux parts. De Weert composait, puis s'entendait avec elle pour l'exécution. Delà une passion devenue irrésistible (1).

Son huitième livre de madrigaux à 5 voix, paru à Venise en 1586, porte une dédicace au duc de Ferrare, reflétant des éloges brillants octroyés à trois dames de la duchesse, qu'il déclare des merveilles de l'art et de la nature, quant à la voix, la grâce, la mémoire et autres qualités rares, d'après lui.

Le 7 avril 1582, De Weert s'intitula encore maître de la chapelle l'église de Ste-Barbe. Le 3 décembre suivant, Gian Jacopo Gastoldi l'avait remplacé. Le fait de la maladie grave, dont, au mois de juillet, fut atteint notre musicien, motive suffisamment sa renonciation au dit poste. Le duc en fut si alarmé, qu'il recommanda le plus vivement la *cura* de son musicien chéri (1582). Celui-ci resta, par continuation, attaché à son maître, comme directeur de sa chapelle.

En juin 1584, il adapta sa musique à une poésie de son

(1) Voir tome VI, p. 339 et suiv. de *la Musique aux Pays-Bas*, où les principaux épisodes de cette liaison ont été esquissés.

protecteur. La même année, le prince Vincenzo lui demanda un exemplaire de l'œuvre composée par le maître, sur les paroles du Tasse :

Qual musico gentil che al canto snodi...

et quelque autre de ses madrigaux, s'il en avait de nouveaux. De Weert se déclara heureux, et, en même temps, sincèrement obligé pour les faveurs obtenues.

En 1585, il soigna la musique des intermèdes d'une comédie à *réciter* pour l'arrivée d'une archiduchesse, et, en 1586, il s'apprêta à musiquer l'*Hymnaire* de Ste-Barbe, qui, paraît-il, resta inachevé ([1]).

Un autre travail lui fut confié pour la même chapelle, en 1587. Le duc avait fait traduire du *Ménologe grec* ce qui est relatif à la vie de sainte Barbe, pour permettre à De Weert d'en faire autant de motets qu'il y avait de périodes, selon l'ordre des tons grégoriens. De Weert promit de se mettre à l'œuvre, priant Dieu de « lui concéder assez d'intelligence pour pouvoir chanter l'éloge de la sainte. »

Son engagement ne fut point tenu, non que la veine lui manquât, car, en septembre de la même année, il écrivit la messe du couronnement du duc Vencenzo, et, durant le peu d'années qu'il vécut encore, il écrivit diverses œuvres. De cette messe, Frédéric Follino de Mantoue, dans sa description des cérémonies du couronnement de Vincent Gonzague ([2]), dit qu'elle « était parfaite au possible, *perfettissima*, et que De Weert, par ses œuvres, s'était rendu célèbre dans le monde entier. »

Les ennuis désolants et continuels, pour ainsi dire, suscités à De Weert, contribuèrent, plus encore que l'air

([1]) Le conservatoire de Milan en possède une partie, provenant de la chapelle de Mantoue.

([2]) Mantoue, 1587, in-4°.

insalubre de Mantoue, l'été surtout, à compromettre sa santé et à hâter sa fin. Malade en 1582, il retomba, en 1585, dans une fièvre maligne qui désespéra ses amis. L'année suivante, nouvelle aggravation du mal, au point d'être incapable de prendre aucune nourriture, sinon hâchée. La veine inspiratrice de ses compositions ne s'épuisa point toutefois. En 1588, apparition d'un neuvième livre de madrigaux ; en 1589, livre de chansonnettes, *villanesche*, à 5 voix ; en 1591, dixième recueil de madrigaux, que Fétis a cru être sa dernière œuvre ; enfin, en 1595, onzième recueil de madrigaux, à 5 voix, parus à Venise, chez Gardane.

Dans l'épitre dédicatoire au prince François, fils aîné du duc Vincenzo, il se déclare vieux, sans l'être assez pour être empêché de consacrer quelque nouveau travail « à un fils de François, comme il l'a fait à l'aïeul, au père et à la mère. » Il se crut encore loin du moment fatal, lorsqu'il « échangea l'harmonie mondaine avec la céleste. »

Au municipe de Mantoue, M. Canal, que nous suivons toujours de près, a pu transcrire d'un livre intitulé : *Morti dal* 1596 *al* 1598, cette annotation, sous la date du 23 mai 1596 :

Il sig. Jachese Vuert, musico di S. A. Ser^ma^, nella Cont^ta^ de l'Aquila, è morto di febre, in quindici dì de anni 60.

Compositeur aussi correct que vif et entraînant, ajoute M. Canal, De Weert a eu l'insigne honneur d'être vanté par des écrivains appartenant à des opinions bien divergentes, entr'autres par Vincenzo Galilei, par Cesare Monteverde, par l'Artusi et par Palestrina lui-même, qui l'appelait un virtuose vraîment exceptionnel, *virtuoso raro*. Il écrivit beaucoup de musique de chambre, et pas moins d'église. Aux ouvrages déjà renseignés, il convient de

joindre deux messes, l'une à quatre, l'autre à six voix, conservées en manuscrit, sous le nom du maître néerlandais, au conservatoire de Milan.

Il a préparé, disons-le à notre tour, la voie aux réformateurs qui portent tout l'honneur de l'affranchissement de la musique des règles surannées. En étudiant ses dernières compositions, les nouveautés s'y offrent abondamment, et, comme aucune grande réforme ne se manifeste d'un coup, on peut dire hardîment que les Monteverde, les Caccini, etc., ont puisé, en grande partie, les éléments de leurs célèbres innovations, dans le génie hardi et chercheur de De Weert. En étendant cette influence aux maîtres qui tenaient alors encore le sceptre musical, dans les régions nordiques de l'Italie où les réformes se manifestèrent, on pourra mesurer un jour, en détail, comme nous le faisons sommairement ici, l'énorme action inspiratrice, opérée, par nos artistes néerlandais, sur ceux que l'Italie a le droit d'honorer et d'acclamer.

(P. 461.) Si Obrecht et Busnois ne se trouvaient pas à Venise, vers la fin de 1495, du moins ils y étaient représentés par leurs compositions, qui, s'il en faut croire un correspondant du marquis de Mantoue, François de Gonzague, y étaient fort à la mode.

C'était d'abord un motet d'Obrecht, mis en tablature instrumentale, à quatre parties — 2 soprani, ténor, contralto, basse. — « Étant six actuellement, on y a ajouté deux parties de basse, à jouer par les trombones, et d'un effet charmant. Si on désire cinq parties seulement, le maître a écrit une autre contrebasse. »

Puis, il y avait un motet de Busnois, à quatre parties, exécutables aussi à cinq, par l'adjonction d'une autre

contrebasse. « En vérité, tout Venise ne veut entendre que cette musique. »

1495, dicem. — In questi zorni passadi, nui havemo posto zerti motteti in ordine per sonar, dei quali do ne mando à la S. V., et l'uno de quei si è opera de Hobert, zoè le quattro voze, do sovrani et uno tenore et uno contralto; et perchè nui sia mosei, li ho azonto do voxe basse per sonar con tromboni, che viene a esser a voxe sei, et fa un bon audire, e chi 'l volesse sonar anche a cinque voze, li ho facto anche un altro contra basso. Anche un altro moteto dimandase Gabrielem, è de hopera de Busnois, zoè le quattro voxe, et io li ho fato un altro contra basso, che el soniamo a zinque, che in verità tutta Venetia non vol audir altro, et nui l'havemo tribuido al nostro Serenissimo, el qual ne ha gran pincere d'esso moteto, et però ho voluto farne uno presente a la S. V. per queste feste ([1]).

Les arrangements espagnols de nos compositions néerlandaises ne sont connus que grâce à la typographie. Ici, c'est une correspondance qui nous en révèle quelques uns. Tous concourent à annoncer une vulgarisation de nos mélodies, supérieure peut-être à toute autre ayant l'œuvre originale pour objectif.

(P. 461.) Encore un trait de lumière ! Non-seulement Henri Isaac, que l'Allemagne avait compté jusqu'ici parmi les siens, est originaire de Flandre, mais le nom qu'il portait n'était qu'un surnom.

Il vint à Florence, vers la fin du XVe siècle, à la prière de Laurent de Médicis, qui l'avait fait chercher, par un de ses familiers, jusqu'en Flandre même. Il enseigna d'abord la musique aux fils de ce seigneur, puis il obtint, à la

[1]) Stefano Davari, etc., p. 1 et 2, note 3.

faveur de celui-ci, d'être promu aux fonctions de chantre et d'organiste de Saint-Jean. Peu après, il fut mis aux gages de l'œuvre de Sainte-Marie *del Fior* et des Frères de l'Annonciation.

Il eut pour épouse Marguerite, fille de Pietro Bello, boucher, qui lui donna en dot la moitié d'une *poderuzza*, avec une maison pour rentier et pour ouvrier, située dans la paroisse de *San Pietro a Careggi*, au quartier dit *Castagnito*. L'autre moitié de la dot revint à Charles Pierre, Français, qui prit pour femme Bartholomée, autre fille de Bello.

Le maître distingué fit un premier testament, le 15 août 1502 ; il le renouvela, le 21 novembre 1512 ; enfin, il le remania encore, le 4 décembre 1516. Ces trois pièces furent dressées par le notaire Giovanni Carsidoni. A partir de la troisième, on peut croire que, faite *corpore languens*, comme il y est dit, il ne tarda pas à quitter ce monde. Les *Libri de' Morti della città di Firenze*, ne font malheureusement nulle mention de ce décès.

Les informations nouvelles qu'offrent la plupart des lignes qui précèdent, sont assurément très-intéressantes. Elles cèdent le pas, toutefois, à celles qui concernent le nom et le pays natal vrais du célèbre maître. Les unes et les autres sont puisées à une note de G. Milanesi, insérée dans la *Revista critica della litteratura italiana*, du mois de juin 1886.

Cette communication renferme le texte du troisième testament d'Isaac, et une lettre d'un chantre de la Sixtine, qui s'appelle *Nicolaus de Pittis*. Voici le premier document :

TESTAMENTUM ARRIGI YSACH.

YHESUS.

In Dei nomine, amen. Anno Domini ab eius salutifera incarnatione M. D. xvj°, inditione quinta, die quarta mensis decembris.

Actum in populo Sancti Marci de Florentia et in domo infrascripti testatoris, presentibus testibus ad infrascripta omnia et singula proprio ore infrascripti testatoris vocatis habitis et rogatis, videlicet: presbitero Francisco.... Bosco et Presbitero Joanfrancisco.... cantore, anbobus clericis florentinis et cappellanis Sancte Marie Del Fiore, et presbitero Francisco Benedicti, Rectore Sancte Marie a Spugnole et presbitero Gianp. Nicolai, clerico in ecclesia Sancti Johannis de Florentia, et ser Johanne Baptista... de Paganuccis, not. florentino, et Antonio Ser Pieri Caroli de Sancto Miniate, et Laurentio Antonii alias el Ghallina, domicello Artis Iudicum et Notariorum civitatis Florentie.

Cum nil sit certius morte et incertius hora mortis, hinc est quod eccellentissimus musice professor Magister Arrighus, quondam Ugonis de Flandria, generaliter nuncupatus Arrigus Ysach, habitator in populo Sancti Marci de Florentia, sanus pro Dei gratia mente, sensu et intellectu, licet corpore languens, volens de bonis et rebus et juribus suis disponere, suum nuncupativum condidit testamentum, quod dicitur sine scriptis, in hunc modum et formam, videlicet:

In primis, animam suam omnipotenti Deo eiusque gloriosissime matri semper virgini Marie, totique celesti curie paradisi humiliter recommendavit, corpusque suum cum de presenti vita migrare contigerit seppelliri voluit et jussit in ecclesia Sancte Marie de Servis de Florentia et in sepulcro Societatis Sancte Barbare, de qua societate est dictus testator.

Item, jure legati reliquit et legavit costruttioni murorum civitatis Florentie et opere Sancte Marie del Fiore civitatis Florentie, eiusque nove sacrestie, libram unam flor. parv. pro qualibet: in totum libras tres, secundum formam statutorum Comunis Florentie.

In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus, juribus, nominibus et actionibus presentibus et futuris, sibi heredem universalem instituit, fecit et esse voluit dominam Bartolomeam, eius dilettam uxorem et filiam olim Pieri Belli, becharii de Florentia. Cum hoc tamen honere, quod ipsa domina Bartolomea et ipsius domine Bartolomee heredes teneatur seu teneantur per

decem annos continuos proxime et immediate subsequentes mortem et tempus mortis ipsius testatoris, facere et seu fieri et celebrari facere quolibet anno dictorum decem annorum, unum officium sive annuale pro anima ipsius testatoris, in ecclesia Sancte Marie de Servis de Florentia, cum triginta fratribus vel aliis sacerdotibus missam celebrantibus, et cum cera et aliis necessariis et opportunis pro officio predicto, et prout videbitur eidem domine Bartolomee et eius heredibus, in omnibus predictis eorum et cuiuslibet eorum conscientiam honerando. Et hanc dixit et asseruit esse et esse velle suam ultimam voluntatem et quam valere voluit et cassans, etc. (1).

L'autre document est de la teneur suivante :

MAGNIFICO LORENZO MAGORE, MIO HONORANDO, SALUTE.

La Sanctità del nostro Signore ha comesso al Magnifico Iuliano de Medici che vi debba scrivere in favore di Arrigo Ysac, cantore et compositore singularissimo, alias servitore carissimo della buona memoria di Lorenzo de' Medici ; et fu mandato per insino in Fiandra per lui, et di poi Lorenzo li dette moglie in Firenze, la quale ancora vive. Ora perché el poveretto viene vechio, et si li rincresce lo andare nella Magna ; la Santità del nostro Signore, com' è detto di sopra, lo ha racomandato al Magnifico Iuliano, che vi debba scrivere et racomandarvelo, et che el poveretto sia provisto della provisione che haveva al tempo della buona memoria di Lorenzo, coè per conto del cantare in Sancto Govanni. La quale provisione si è questa : che l' arte de' Mercatanti li dia ogni mese 5 ducati d' oro, e l' opera di Sancta Liperata 2 ducati d' oro, et la Nuntiata uno ducato d' oro : e questa era la provisione che havevono e cantori, ciascheduno, al tempo della buona memoria di Lorenzo de' Medici. El papa haria piacere, com' è detto di sopra, che lui fussi provisto, per essere stato sempre della casa, di tale provisione. Et io che sono vostro servitore e

(1) *Archivio del Stato*, à Florence, *Rogiti di Ser Giovanni Carsidoni ; Protocollo di testamenti, dal* 1483 *al* 1528, p. 161.

creato della casa vostra, ancora grato al papa e al Magnifico Guliano, per comissione loro ve lo racomando ; ché farete cosa grata a tutta Firenze, perché Arrigo è ben voluto da ogniuno. Altro non dico : Iddio vi mantenghi in prosperità ; et bene valete. Rome, 13 maii 1514.

NICHOLAUS de Pittis, cantor et prior
Cappelle pape.

Adresse : Magnifico domino Laurentio de Medicis, domino meo osservando, Florentie (1).

G. Milanesi se borne à croire Henri Isaac natif de Bruges ou de Bruxelles ; il l'appelle *Arrigo di Ugo*, Henri de Hugues, traduisant, par un génitif italien, le génitif latin. Comme le maître est *Fiammingo*, il s'agit d'appliquer le procédé à la langue flamande, et l'on obtient Hugens, ou, pour donner l'ortographe d'une famille très-répandue en Flandre et en Brabant, *Huygens*. En Hollande, on a l'illustre Constantin Huygens.

Maintenant aux spécialistes à rechercher, comme nous comptons le faire nous-même, le nom d'*Henri Huygens*, appelé plus tard (sans doute depuis son arrivée en Italie, où son nom véritable a dû malsonner beaucoup) *Isaac*, ce qui a servi, jusqu'ici, à dérouter énormement les musicologues, au point de n'avoir pu, tout d'abord, que retirer timidement à l'Allemagne, l'artiste distingué qu'elle s'était adjugé sans plus (2).

(P. 470.) A propos de la vie dissipée que menait maître Ambroise De Cotes, consignons ici une tradition orale

(1) *Archivio* susdit, *Carteggio privato de' Medici*, nº CXI, p. 322.

(2) S'il est démontré que le maître a pris le nom d'Isaac à quelque membre de sa famille, à sa mère, par exemple, comme il arrive encore de nos jours, le fait suivant est à joindre aux autres alignés sur ce sujet. En 1512, la ville d'Audenarde avait pour haut-bailli, *hooghbailliu*, un Jean Ysaac, venu nous ne savons d'où.

encore vivace, parmi les musiciens, à Madrid. Elle se rapporte à la bonne chère que les chantres flamands y faisaient, à leurs copieuses libations et à leurs chants joyeux dont retentissaient, jour et nuit, leurs *posadas*. On vous montre encore la rue où ils se rassemblaient d'ordinaire ; c'est celle précisément où les magasins de comestibles abondent. Leurs ripailles étaient parfois suivies d'orgies inconnues auparavant à Madrid.

(P. 492-493.) Outre le catalogue complet, cette fois, de la Bibliothèque musicale de la Sixtine, — nous entendons pour la partie néerlandaise qui seule nous concerne, — il a été recueilli par nous assez de matériaux, dans les autres Bibliothèques et Archives de Rome, pour renforcer et compléter, à l'heure où le Gouvernement voudra, ce qui a été donné provisoirement, au tome VI de *la Musique aux Pays-Bas*, et qui forme déjà, il faut le dire, un énorme contingent basé sur les livres et papiers qu'il nous avait été permis de consulter alors.

De simples indications, à ce sujet, ont été fournies, sous forme de lettres familières, au *Guide musical* de Bruxelles [1]. Voici la première :

Rome, le 10 janvier 1886.

Je vous ai promis quelques lignes, durant mon séjour à Rome. Je tiens parole.

De quoi vous parlerai-je, sinon de mes recherches favorites ? Très-partiellement, s'entend.

Cela pourrait s'appeler : *les Mutations onomastiques de nos maîtres musiciens, aux XVI*me *et XVII*me *siècles*. Les changements avaient lieu bien fréquemment aussi, quant à la position et au domicile :

[1] Du 21 janvier et 11 février 1886.

Souvent *chantre* varie...

De là des peines innombrables pour arriver à quelques résultats biographiques certains et définitifs.

Quand, il y a douze ans, mes premières investigations musicographiques eurent lieu ici, un syndicat venait d'être constitué pour la fusion et le classement des bibliothèques et des archives ecclésiastiques que le gouvernement italien crut devoir s'adjuger.

Impossible de pénétrer au dépôt.

Et quand bien même la permission m'eût été accordée, comment eussé-je pu me retourner au milieu de milliers de manuscrits et d'imprimés entassés pêle-mêle ?

Je me rejetai donc provisoirement sur les collections restées intactes, ou à peu près, celles des basiliques, par exemple, lesquelles furent conservées au pape.

Autorisé tout dernièrement à y faire les investigations spéciales, je pus entrevoir, dès les premiers dépouillements opérés, un horizon moins vacillant, moins nuageux, pour la régénération de nos annales musicales. C'est à Rome, sans contredit, que nos premiers contrepointistes se révélèrent le plus brillamment, et c'est là qu'il y avait à puiser sur eux les informations précieuses et fondamentales.

Parviendrai-je à sortir complètement de l'imbroglio ? La difficulté est énorme, je l'affirme, lorsqu'on a à suivre les capricieux va-et-vient des artistes, leurs continuels changements de position, et surtout les inextricables dénominations qu'on leur donne ou qu'ils s'octroyèrent à eux-mêmes.

Il ne saurait être question ici que des musiciens néerlandais d'un ordre supérieur. La plupart de ceux qui collaborèrent au célèbre recueil vénitien de Petrucci, — j'entends le premier — appartiennent à la Chapelle Sixtine : Gaspard et Josquin Deprès en tête.

Eh ! quoi ! Gaspard établi à Rome, quand on le croyait ancré à la cour somptueuse des Sforce, où, en vérité, à une certaine période que j'ai fait connaitre, il était entouré d'honneurs et de dignités ! Il a pris ensuite retraite en Belgique, en se rangeant, comme un humble chantre, sous la direction du maitre de la

Chapelle royale. Peut-être a-t-il accompagné Philippe-le-Beau en Espagne.

Il est donc acquis à l'histoire qu'il fit ses premières armes à la Sixtine, et qu'il y revint après une longue absence. Son nom de famille étant Van Weerbeke, jugez si on l'a arrangé de belle façon :

Verbeke, *Verbere*, *Voerbeche*, *Merbeh* : j'en passe...

Le grand Josquin Deprès y arrive, sous une dénomination qu pourrait bien être la véritable : *Desprès*, *Despretz*, *Deprée*.

Mais que penser d'un De Pratis, qui fait son entrée, peu avant, dans la même institution ? Caprice de scribe, fantaisie d'auteur.

De Orto, connu seulement à titre de haut dignitaire, à la chapelle de l'Archiduc Philippe-le-Beau, qu'il suivit en Espagne, est affilié à la Sixtine, sous son même nom d'emprunt, dès 1484. S'il s'était simplement fait inscrire sous l'appellation de *Van Hove !*

Crispin De Stappen, qui ne semblait appartenir à personne, fait son apparition en 1493, à la même chapelle : précieux point de départ pour la biographie du maître.

Même remarque pour Jean Stockhem, dont j'avais vainement essayé de déterminer le prénom et le domicile.

Genesio Bulten, son collègue, peut-il être assimilé à l'énigmatique *Bulkyn* de l'*Odhecaton* vénitien ?

Un Jacquet se révèle aussi. Lequel ? Il en est trois devenus célèbres, un surtout.

J'ai fait connaitre les circonstances romanesques d'un maître néerlandais, devenu chantre du pape, puis évincé de son poste pour hérésie... Il se nommait Petit, alias *Coclico*. Or, un *Jean Cuquo*, *Cuco* ou *Cocu*, devient chantre de la Sixtine, puis disparait tout-à-coup, après une gestion de quatre ans à peine.

Je songeais déjà, étant donné que l'*o* équivaut à l'*u*, et que le préfixe et la terminaison du surnom sont identiques, à une assimilation complète du personnage. Le prénom d'Adrien vint détruire mon illusion.

Un Joani Nini, d'ailleurs, y fait une brusque diversion, et tend à le rapprocher de l'énigmatique Le Petit, dit *Nino*, que

M. De Burbure a mis en lumière, dans une brochure savante.

Il y a encore Martin Hanart ou Hanard, à qui Tinctoris dédia l'une de ses plus admirables œuvres théoriques.

En sortant du cercle de l'*Odhecaton,* toute une série de maîtres néerlandais, attachés à la Sixtine, s'offrent aux investigations.

Citons simplement Jean Puyllois, dit *Kieken ;* Jean de Monte, le professeur du célèbre Bartholomeo de Rami ; Nicolas Fabri, aliàs *De Smet* ; Jean Cordier ; Tilman De Worst ; Jean Raet, suivi bientôt après d'un *Jean Consilium* ; Jean Barbé, appelé aussi *Barberij* ; Garnier ; Gossé ; Juvenis ou *de Jonghe*, Wulfaert, etc., tous artistes de sérieuse valeur, que l'on trouve installés ailleurs, à des dates diverses et auxquels on peut assigner, pour la première fois, une position véritable ou un nom réel.

J'omets intentionnellement les maîtres déjà acquis aux annales de la musique néerlandaise.

Voilà, en grande partie, pour le quinzième siècle. Si vous le voulez bien, le seizième suivra.

Les mystères abondent encore ; toutefois, un grand pas a été fait. Ne disons plus que les « noms des anciens compositeurs sont, pour l'esprit, une torture, » sans essayer de couper le mal dans sa racine.

Agissons. La reconstitution de notre belle histoire musicale est à ce prix. E. V.

Suit la seconde lettre :

Rome, le 24 janvier 1886.

Corneille Heins est un des rares compositeurs néerlandais dont le nom n'ait point été tronqué ici. L'*h* initial est pourtant proscrit en italien. La Chapelle sixtine, dont j'ai dressé sur pièces un catalogue complet, possède de ce maître une œuvre des plus remarquables.

Soit dit en passant, c'est à un des recueils de cette bibliothèque précieuse que collabora Henri Isaac, musicien des plus éminents, qui eut, comme je l'établirai, des relations suivies, à Florence, avec le fameux Machiavel [1].

[1] Voir, plus haut, les précieuses révélations qui le concernent.

Comment notre illustre organiste brugeois Houterman est-il enregistré dans les archives de la basilique de Saint-Pierre? Tout bonnement par son prénom, accolé au pays qui le vit naître : « Marco fiamengo. » Parfois aussi *Marcho*, et lui-même signe ainsi. Sans l'inscription de sa pierre tumulaire, jamais peut-être on n'eût su son nom de famille. Bien des renseignements m'ont été révélés sur cet artiste remarquable.

Je disais que trois Jachet se sont illustrés sur le sol italien. Il s'en offre un à la chapelle de Saint-Pierre, appelé *Jiachetto Gallico*. Cela me ramène à Jacques Archadelt, illustre compositeur de madrigaux, qui fut maître de chapelle de cette église, d'où il passa, en janvier 1539, à la Chapelle sixtine. J'ai pu déterminer exactement le départ de ce maître, qui alla, on le sait, se mettre au service du cardinal de Lorraine.

Que devient, sous la plume du scribe officiel de la Chapelle sixtine, le nom d'Archadelt? *Archadelthet*, *Archadent*... n'insistons pas.

J'allais oublier, à propos de la basilique de Saint-Jean de Latran, que Roland de Lassus y dirigea, en 1541, la phalange des chantres. Voilà une phase importante de la carrière de ce maître acquise à l'histoire (1).

Poursuivons nos singularités onomastiques.

Voici le savant théoricien Dankerts transformé en *Dankeres*, *Donkardo*, *Don Carolo*, *Pankart*, *Dambert*. Son nom de baptême Ghislain est remplacé par *Guglielmo*.

(1) Une note rectificative, quant à cette assertion, a paru au susdit journal (nos 31-35 de la même année). En voici le texte :

« Ma seconde lettre au *Guide*, relative aux anciens musiciens néerlandais à Rome, avance que Roland de Lassus fut attaché, comme maître de chapelle, à la basilique de Saint-Jean de Latran ; cela d'après un *Elenco* qu'on m'affirmait être de toute authenticité.

» Depuis, des doutes ont surgi dans mon esprit, et, malgré l'extrait paru au tome VI, p. 436, de *la Musique aux Pays-Bas*, concernant l'absence dûment constatée du nom de Lassus dans les archives de la célèbre église romaine, je viens relever une fois de plus cette absence, d'une façon officielle, pour ne point laisser accréditer à nouveau un fait jusqu'ici dénué de toute preuve. » E. V.

Vous croyez que voilà un comble ? Erreur. Chrétien Ameyden, le dernier maître néerlandais qui brilla à la Chapelle pontificale, a vu son nom se métamorphoser en *Amandile*, *Amandite*, *Amaode*, *Amidas*, *Amader*, *Anader*. Tirez-vous de là.

Le « Joannes Parvus » de la Chapelle sixtine, cache un Jean le Petit, qui, durant une période d'années assez considérable, fut attaché, comme calligraphe musical, à cette institution, et y laissa de vrais trésors de son art.

Que de curiosités de ce genre ailleurs à Rome, même dans des dépôts particuliers !

Le manuscrit de la bibliothèque du prince Chigi, une merveille d'enluminure, de calligraphie et de musique, décrit déjà en détail dans le sixième volume de *la Musique aux Pays-Bas*, est avidement convoité par l'un des barons de Rothschild, qui en a offert, en vain, une somme considérable.

Ce précieux recueil, que les musicographes de tous les pays viennent contempler avec admiration, est fait en Flandre et par des Flamands ; partant, aucune singularité orthographique à remarquer à son sujet.

En voici encore deux : *Nicolao et Michaele Fiamminghi*, maîtres du chant, attachés à la chapelle de Saint-Pierre, et dont les noms de famille, très-probablement, n'ont pu être débrouillés par le scribe. Comment restituer ces noms ? C'est l'affaire du temps, ce grand redresseur des hommes et des choses.

J'applique cette réflexion à un certain *de Spiriet*, qui n'est autre que l'illustre De Près, et à *Di Ubrede*, notre éminent maître brugeois De Wrede. Ceci émane de Pitoni, auteur d'une compilation biographique fourmillant d'erreurs de tous genres.

Et voilà pour le seizième siècle.

Mon stock est-il épuisé ? Loin de là ; je crains seulement d'abuser de la patience du lecteur.

On peut dire, en thèse générale, que la principale institution musicale de Rome s'alimenta, *à son origine*, des artistes du nord de la France et du midi de la Belgique, enclavés dans le cercle des Pays-Bas anciens. Tournai et Cambrai ont été les principales

pépinières de chantres, Tournai surtout, qui passe à bon droit pour être le berceau du contre-point [1]. E. V.

(P. 493.) Une note qui nous fut communiquée, peu après l'apparition de notre volume sur l'intervention musicale des musiciens néerlandais en Italie, porte :

Milan. – Antonio de Bruges. Serait-ce le même que l'Antonio Baerd de Flandria ?

Sans rien pouvoir déterminer jusqu'ici, nous estimons que, telle quelle, cette laconique communication ouvre le plus large champ aux investigations, et permet d'entrevoir, pour un avenir peu éloigné sans doute, les révélations les plus curieuses touchant la biographie de l'éminent maître flamand. La date manque malheureusement, et elle a son importance, on le comprend.

(P. 493.) Étienne Bernard eut décidément pour maître, à Madrid, Philippe Rogier. Cela résulte, en toute évidence, de cette phrase : « 29 Cançoens de Phelippe Rogier et de sens discipulos, a saber Gery De Ghersem, Philippe Dubois, Estefano Bernard, » détachée de la liste des œuvres du grand maître artésien, liste qui nous apprend en outre l'existence, dans la ci-devant bibliothèque de Jean IV à Lisbonne, de compositions d'Étienne Bernard et de Philippe Dubois [2]. La spécification n'en est malheureusement

[1] Les diocèses de Cambrai et de Tournai s'avançaient bien avant au nord des Pays-Bas, principalement en Flandre. En leur assignant un rôle musical prépondérant à Rome, dès le XIVe siècle, s'entend, nous avons entendu y comprendre les races flamandes et walonnes, autant par logique que par équité.

[2] Voy. plus loin, p. 507. Philippe Dubois se trouve parmi les

point faite. Les œuvres d'Étienne Dubois, on en a vu la nomenclature plus haut [1], accompagnée de quelques notes biographiques.

(P. 506.) Philippe Rogier mourut le 29 février 1596, date officielle acquise désormais à l'histoire. (Voy. plus haut, p. 192). Voici l'indication précise de la dernière œuvre émanée de son fécond génie : *Tædet anima mea*, à 6 voix, destinée pour une messe des morts. On peut croire que cette composition aura été exécutée aux funérailles d'un des plus grands artistes dont s'honore la Néerlande.

cantorcillos de la chapelle royale de Madrid, dès 1590. Puis, il devient *cantor*, fonctions dont on le voit encore investi, en 1608, dans l'état de la chapelle flamande espagnolisée.

[1] Page 495.

FIN DU HUITIÈME VOLUME.

TABLE

DES

NOMS DE LIEUX, DE PERSONNES ET D'INSTRUMENTS.

A.

Agricola (Alexandre), maître de chant et compositeur, 8 ; œuvres, 359, 376, 383, 414.

Agricola (Alexandre), fils ? compositeur, 527.

Aguirre (Jean de), chantre, 117, 161, 169.

Aguirre (Francisco Gail de), chantre, 424, 425, 430.

Ajudo (Juan), chapelain-chantre, 429.

Alamire, calligraphe musical, 352.

Alardi (Jacques), chapelain-chantre, 25, 84, 98, 111, 116, 160, 168, 520.

Alberto (Luis), compositeur ; œuvre, 454.

* **Alcala.** *Université ;* soprani flamands, 37, 38, 91. — Impression musicale, 445, 453, 454, 459, 460, 465. — Impression musicale plantinienne, 144. — Imprimeur musical : Brocar (Joan de) ; œuvres, 453, 454. — Bibliographie musicale néerlandaise ajournée, 483, 484.

Alexandre. Voy. Agricola.

Alonso (Geronimo), chantre, 409, 411, 413, 423, 429.

Alonso (Francisco), soprano, 427.

Alvarez (Luis), chapelain-chantre, 423, 429.

Ameyden (Chrétien), maître de chant, 547.

Amsterdam. Berceau de Swelinck (Jean-Pierre), organiste, 510.

Anderlecht. *Collégiale ;* prébendaires : Gaerite (Juan), chantre, 117 ; Turnhout (Gérard de), maître de chant, 104.

Angulo (Andres de), imprimeur musical, 144.

Antonio de Bruges, chantre, 548.

Anvers. Arrivée de Carlier (Jean), avec un convoi de soprani d'Espagne, 97. — Bandes instrumentales, 405. — Berceau de Brebos (Gaspard), facteur d'orgues, 245 ; des fils de Brebos (Gilles), facteurs d'orgues, 259, 263 ; de La Hèle

(George DE), compositeur, 106, 120 ; des CRAESBEECK, imprimeurs musicaux à Lisbonne, 230 ; de VAN ROY (Daniel), musicien, 519. — *Cathédrale ;* accordeur d'orgues : BREBOS (Gilles), 242. — *Confrérie de la Vierge ;* orgues renouvelées par BREBOS (Gilles), 242, 243. — Expertise d'orgues, 243. — Maîtres de chant : BARBÉ (Antoine), 93 ; TURNHOUT (Gérard DE), 94, 243. — Mariage de RUCKERS (Hans), 304. — Organistes : MARIN (Chrétien), 158 ; VAN DER MEULEN (Servais), 243. — Prébendaire postulant : FAUSTIERS (Juan), chapelain-chantre, 439, 440. — Refus de fournir des soprani au duc d'Albe pour la chapelle royale d'Espagne, 81 à 83. — Claviorgue attribué à BREBOS (Gilles), 300. — Constructeur de carillons WITLOCKX (Guillaume), 334, 338, 342. — *Confrérie de St-Luc ;* apprenti : VAN BREBOS (Hans), depuis facteur d'orgues, 246, 260. — Apprenti présumé : BREBOS (Gilles), depuis facteur d'orgues, 246. — Édition plantinienne, 480. — Engagement d'un soprano pour l'Espagne, 169, 170. — Entrée de Marguerite de Parme et *Te Deum* composé par TURNHOUT (Gérard DE), 106. — Facteur de carillons DE HAZE (Melchior), 326 à 329, 331. — Facteurs de clavecins : COUCHET (Jean), 432 ; VAN DER BIEST (Martin), 304, 305. — Familles LA HÉLE (DE), 120, 121, 123 ; VAN DER GOES, 233. — Impressions musicales phalésiennes, 215, 216, 503. — Imprimeurs musicaux : PLANTIN (Christophe) ; œuvres, 133 à 228, 479 ; SUSATO, 28, 60 ; GRAPHEUS (Juan) ; œuvre, 151. — Portrait de GOES (Damien), musicien, exécuté par Dürer, 236. — Projet d'une *Prototypographie royale* pour PLANTIN (Christophe), 149. — Recrutement de chantres pour l'Espagne : CROCQ (Antoine DE), 97 ; autres : 83, 84. — Séjour de LE VACHE (Nicolas), constructeur de carillons, 334, 338, 342.

APPENZELLER. Voy. BENEDICTUS.

APPENTEGER (Lupo), imprimeur musical, 222, 225.

ARANDA (Thomas DE), soprano, 415.

***Aranjuez**. *Palais ;* carillon flamand, 324, 326, 331, 332. — Campanologue : POIGNARD (Charles), 331, 332. — Instrumentistes ; hautbois : GESEMBECH (Joseph), 441.

ARCHADELT, chantre, 546 ; compositeur, 491 ; œuvres, 205, 206, 363, 381, 445, 447, 479, 480.

ARGOTE (Jean DE), ALGOTE (?), facteur d'orgues, 295.

ARIZU (Miguel DE), chantre, 414, 415, 423.

Arras. Berceau de ROGIER (Philippe), compositeur, 159. — *Cathédrale. Maîtrise.* Élève : MANCHICOURT (Pierre DE), 61. — Recrutement de chantres pour l'Espagne, 83, 84.

ARRAS (Juan D'), chantre, 168, 411, 415.

ARRAS (Jean D'), organiste, 110, 111, 166.

ARRIGO. Voy. ISAAC (Henri).

ARRUE (Miguel DE), chantre, 429.

ARTUSI, théoricien, 530, 535.

ASCA (Antonio), chantre, 99, 101.

ASCANIO (Joseph), organiste, 23.

ATAMO (Christoval), chantre, 430.

ATTAIGNANT (Pierre), imprimeur musical, 29, 62.

Audenarde. Carillon, 408, 409. —

Carillonneur et organiste : DELMEERE (Jean), 409. — Chanson de St-Jacques de Compostelle jouée au carillon, 408, 409. — *Église Ste-Walburge ;* chantre : GOES (Ambroise), 233 ; maître de chant : JANSZONE (Chrétien), dit *Hollander*, 233, 234 ; réparation d'orgues par BLANCART (Charles), 55. — Famille ISAAC.

AURE (George DE), soprano, 171.

AUTRUEL (Jacques DE), soprano, 171, 400, 411, 412.

AVILA (Matheo DE), facteur d'orgues, 424, 430.

AVILES (Antonio DE), violiste, 424, 429.

B.

BABLINCOURT (Pierre DE), chantre, 41, 42, 53, 81, 99.

BAERD (Antonio). Voy. BARBÉ.

* **Baeza.** Orgue flamand, 449.

BALBANI GALLO (Juan), chapelain-chantre, 423, 429.

BALDES (Francisco DE), bassonet, 424.

BALDUIN (Noël), ou BAULDUIN, compositeur ; œuvres, 445, 482.

BANAYE (Michel), soprano, 31, 41, 42.

BANNET (Jean), chapelain-chantre, 116.

BAR (Christophe), chantre, 84.

BARBÉ (Antoine), ou BAERD, chantre et compositeur, 491, 548 ; œuvres, 493, 495.

BARBÉ (Jean), aussi BARBERIJ, chantre, 545.

BARBERIJ. Voy. BARBÉ.

* **Barcelone.** Collection musicale néerlandaise, 480 à 483. — Imprimeur musical : ROSEBACH (Julian), 225. — Passage de la chapelle flamande, 54, 112.

BARRA (Hottinet), compositeur ; œuvres, 357, 369, 370.

BARRADUROCENSE (Nicolas), musicien, 459.

* **Barsa.** Passage des soprani flamands, 174.

BARTEN (Pedro), chantre, 111, 116, 160, 163.

BAS (Juan DE), chapelain-chantre, 423.

BASCONCELOS (Gaspard DE), harpiste, 424.

BASEUS, ou DE BAS, poëte et musicien, 224.

BASHURTO, compositeur ; œuvre, 446.

BASSE DE FLANDRE, 195 à 198, 203.

BASSE DE NÉERLANDE, 198, 199.

BASSI (Domingo), imprimeur musical, 382.

BASSON, BASSONET, 189, 190, 194, 195, 308, 424, 429.

BASTIDA (Juan DE LA), violiste, 424, 429.

BASULTO (Francisco Alonso), chantre, 429, 430.

BATALLAS, compositeur ; œuvre, 466.

BAULDOUIN. Voy. BALDUIN.

BAUVERT (Jean), chapelain-chantre, 343, 344.

BAVAIS (Michel), soprano, 79, 81.

BAX (Christophe), chantre, 99.

BEAULRYE (Bartholomée), ou *Beaulège*, compositeur ; œuvre, 513.

Beaulieu. Seigneurie : ROSIERS (André DE), 505.

BEAUVARLET (Henri), compositeur, 494 ; œuvre, 493.

BECILLA (Juan DE), soprano, 415.

BECKMAN (Jacques), ou BECMAN, chantre, 117, 161, 169, 400.

BEGHYN (Pasquier), maître de chant, 86.

BENEDICTUS APPENZELLER ou DUCIS ?, compositeur ; œuvres, 355,

356, 360, 361, 363, 367, 370, 372, 373, 378, 379, 381, 383, 491.
BENO (Carlos), soprano, 161, 169.
BERCHEM (Jachet ou Jacquet), compositeur; œuvres, 363, 381, 445, 449, 450, 454, 458. Voy. aussi DE WEERT.
BERG (Adam), éditeur musical, 488.
BERGERONEO (Sixte), compositeur, 461, 462.
Bergues Saint-Winoc. *Abbaye*; prébendaire : LA HÈLE (George DE), 121.
BERMUDO (Juan), théoricien musical; œuvre, 449 à 451.
BERNAL, compositeur ; œuvre, 447.
BERNARD (Philippe), compositeur ; œuvres, 491, 493.
BERNARD (Estevan), ou BERNARDI, chantre et compositeur, 112, 117, 118 ; œuvres, 493, 507, 548.
BERTOUL (Juan), ou BERTOU, chantre, 16, 25, 31, 132.
BERTOUT (Isaac), calligraphe musical, 104, 105 ; œuvres, 105, 125 à 132.
Béthune. Berceau de MANCHICOURT (Pierre DE), compositeur et maître de chant, 29, 60. — *Collégiale;* chapelain-chantre : DU CORNET (Charles), 167, 169, 170 ; prébendaire : BLONDEAU (Baudouin), chantre de Philippe II, 95.
BEURSE (Charles), chantre, 16, 17.
BIBANCO, compositeur ; œuvres, 205, 208, 210.
BIBAU (Henri), chantre, 112, 116, 161, 166, 400, 410, 416, 422.
BILLOT (Frédéric), chapelain-chantre, 16, 31.
* **Binefar.** Passage de la chapelle flamande, 114.
BLANCART (Charles), facteur d'orgues, 55.
BLAS (Juan DE), chapelain-chantre, 423, 429.
BLEECKERE (Joan), chantre, 16, 17 25, 31, 40.
BLEUS (Godefroid), chantre, 84, 98.
BLONDEAU (Baudouin), chantre, 84, 95, 99, 111, 116, 160, 168.
BLONDEL (Ghislain), organiste, 55.
BOBIE, 198.
BOBRI (Leonardo), violoniste, 430.
BOCH (Michel), aussi BOUCH. Voy. DE BOCK.
BOELE (Henri), maître de chant, 85.
Boesinghe. *Église.* Emploi du *Noordsche Balk*, 202, 203.
Bois-le-Duc. Engagement de VAN HEYMISSEN (Louis), organiste, et de LEEUWERTZ (Jean), chantre, pour la chapelle d'Espagne, 110.
BOMBARDE, 264, 267, 268, 269, 279, 281, 283.
BON (Jean), soprano, 399, 411.
BONMARCHÉ (Jean DE), maître de chant, 71 à 74, 76 à 80, 87 à 91, 243 ; œuvres, 72, 86, 88, 89, 363, 381.
BONTEFLEUR (George DE), chantre, 41 à 43, 49, 52, 80, 98, 111, 116, 520, 521.
BOONEN (Jean), chantre, 41 à 43, 49, 52, 80.
BOCQUET (Jacques), aussi BOQUET, compositeur, 91 ; œuvres, 493, 494.
BORDALONGA (José), facteur d'orgues, 290.
BORDELETO, 448.
BORSE (Charles), ou BOURSE, chantre, 25, 30.
BOSQUET (Jean), chantre, 8.
BOSQUIER (Guillaume DU), soprano, puis vice-maître de chant, 78, 81, 90, 99, 101, 117, 118, 160 à 162, 183.
BOTELER (Henrique), aussi BOCLER, violiste, 418, 424, 425, 427, 430, 438.
BOULANT (François), soprano, 90, 99, 101.

Boulant (Vincent), soprano, 99.
Bourgeois, calligraphe musical, 352.
Bousset (Martin), chantre, 161.
Boutmy (Jean), organiste, 525, 526 ; œuvre, 525.
Bourse (Charles). Voy. Borse.
Brabant (Pedro), chantre, 16, 17, 25, 31.
Brabant (Jean), soprano, 41, 42, 70, 81.
Braca (Juan de), chantre, 429.
Brach (Filiberto), aussi Brancar, dit d'*Estui*, théorbiste, 425 à 427, 430, 438.
Braza (Juan de la), harpiste, 424.
Brebos (Gaspard), facteur d'orgues, 93, 99, 101, 111, 117, 183, 244, 245, 262 à 292.
Brebos (Gilles), ou *Masegiles, maître Gilles,* facteur d'orgues, 297, 298 ; œuvres, 242 à 246, 259 à 292.
Brebos (Jean), facteur d'orgues, 58, 161, 166, 168, 399, 400, 411 à 416 ; œuvres, 245 à 258, 262 à 292 ; testament : 255 à 257.
Brebos (Michel), facteur d'orgues, 245, 246, 262 à 292.
Brebos (les), facteurs d'orgues, 521.
Breda. *Église de Ste-Marie.* Maître de chant : Hollander (Herman), 503.
Bredemers (Henri), maître de clavecin, 8.
Brocar (Arnold-Guillaume), imprimeur musical, 226.
Brooman (Louis), organiste, 23, 24, 243, 293.
Bruges. Berceau de Baseus ou Bas (de), poëte et musicien, 224. — *Bibliothèque communale ;* manuscrits de Bonmarché (Jean de), 89. — *Église de St-Donatien ;* maîtres de chant : Van Hasselt (François) et Willems (Jacques), 512. — Organiste : De Wrede (Roland), 455. — Famille De Wrede, 455. — Recrutement de chantres pour l'Espagne, 33, 83, 84.
Brumel (A.), organiste, 23.
Brumel (Antoine), compositeur ; œuvres, 358, 373, 383, 481
Bruneau (Guillaume), maître de chant, 170.
Bruneau (Jacques), maître de chant, 170, 171.
Bruxelles. Berceau présumé d'Isaac (Henri), 541. — Chanson de St-Jacques de Compostelle, 405, 406, 407. — *Chapelle royale ;* expertise d'un positif par Brooman (Louis), 292, 293. — Guitariste : Le Cocq (François), 432, 523. — Maîtres de chant : Hotz (Pierre de), 32, 33, 100 ; Turnhout (Jean de), 94, 420, 518 ; Ghersem (Géry de), 420. — Organistes : Brooman (Louis), 24, 243 ; Philips (P.), 288. — Orgue dans les exécutions à 2 et à 3 chœurs, 288. — Orgue fourni par De Smith (Artus), 293. — Orgue réparé par Lemonnier (Josse), 296, 297 ; par Van der Elst (François), 292, 293. — Réception honorifique de Turnhout (Gérard), maître de chant de Philippe II, 92. — Vice-maître de chant Pottelet (François), 504. — *Couvent des Fratres ;* orgue réparé par Van der Elst (François), 292. — *Église de Sainte-Gudule ;* participation des chantres de Philippe II aux obsèques de Charles-Quint, 31. — *Église de Notre-Dame du Sablon ;* orguette sculptée, 295, 296. — Procession avec *basse de Flandre,* 198. — Famille Ghersem (de), 421. — *Palais ;* carillon, 325, 326.

— Exécution de *villancicos*, 528. — Maître musicien des pages : Bosquier (Guillaume), 162. — Musique de chambre ; directeur : Ruimonte (Pedro de), 420. — Présence de Bonmarché (Jean de), 78. — Représentations lyrico-dramatiques, 403. — Présentation de soprani destinés à l'Espagne, 169 à 171. — *Palais du comte de Hornes ;* séjour de Laloo (Alonso), compositeur, 437. — Présence de Woelemont (Ludolphe), facteur d'orgues, 54, 55. — Présence des chantres de Philippe II, 33, 34 ; des trompettes et timbaliers de Philippe II, 34, 35. — Recrutement de chantres pour l'Espagne, 83, 84, 102.

Boch. Voy. Buch.

Buch (Pedro), ou Boch, compositeur, 103 ; œuvre, 479.

Buch (Pedro-Fernandez), ou Boch, musicien, 460.

Bûche, 200.

Buhet (Martin), chantre, 116.

Bujedo (Francisco), soprano, 414.

Bulkyn, compositeur, 544.

Bulteau (Juan), chapelain-chantre, 16, 40, 42, 52, 80.

Bulten (Genesio), chantre, 544.

Buonvicino (Augustin), compositeur, 531.

* **Burgos.** *Cathédrale ;* autodafé d'œuvres musicales, 484. — Orgue fourni par Argote (Juan de), Algoote ?, 295. — Répertoire musical, 479. — *Université ;* impression musicale, 142.

Buset (Martin), ou Buzet, chantre, 168, 400, 410, 415.

Busnois, compositeur, 461 ; œuvres, 536, 537.

Buxedo (Francisco de), chantre, 423.

Buys (Isbrand), chantre, 8.

Buys (Nicolas), chantre, 41 à 43, 49, 52, 81.

Byffer (Christian), aussi Byner et Bytte, soprano, 31, 42, 48.

C.

Cabezon (Antoine de), organiste, 103, 104, 459, 464 ; œuvres, 454 à 458.

Cabezon (Joan de), organiste, 18, 19, 454, 455.

Cabezon (Hernando de), musicien, 454, 455, 457, 460 ; œuvres, 454, 458.

Cabrero (Antonio), soprano, 427, 430.

Cabrero (Alexo), soprano, 415.

Cambrai. *Cathédrale ;* calligraphe musical : Gallet (Venant), 86. — Fondation du *Double St-Louis*, 72. — Maîtres de chant : Bonmarché (Jean de), 72, 77 ; De Vos (Laurent), 395 à 398 ; Hollain (Denis), 73, 74 ; Lupi (Jean), 73, 74 ; Remigius (Jean), dit Escaudin (d'), 73, 74 ; Vado (Jean de), Vaet ? 73, 74. — Maîtrise ; élève présumé : Maillart (Pierre), 87. — Pépinières de chantres, 547, 548. — Présence de Bocquet (Jacques), organiste de Marguerite d'Autriche, 494.

Cadéac (Pierre de), compositeur ; œuvres, 205, 206, 209, 210.

Caen (A.), compositeur ; œuvre, 481.

* **Cagliari.** *Cathédrale ;* maître de chant : De Loch (Antoine), 165, 166.

Calais. Embarquement de soprani pour l'Espagne, 169 à 171.

Calvo (Miguel), chapelain-chantre, 423, 429.

Camargo (Melchior de), *bajon* (trombone), 183, 424, 429.

CAMERETTE (Michel DE), soprano, 31, 42.
CAMPHUYSEN (Théodore), musicien, 491.
CANALIS, organiste, 23.
CANIS (Cornelio), compositeur ; œuvres, 358, 360, 371, 378.
CAPI (Adrien), vice-maître de chant, 162, 168, 184, 186, 410, 416, 418, 422, 425 ; œuvres, 210, 211.
CAPITAN (Il) Voy. ROMERO.
CARAU (Juan), GARAU, GRAO ? chantre, 116, 161, 168, 400, 410, 414.
CARRAJA (Justo Juañez DE LA), chantre, 424.
CARDOSO (Fr. Manuel), compositeur ; œuvre, 228, 229.
CARET (Juan), soprano, 161.
CARILLON, 75, 324 à 343, 347, 408, 409.
CARLIER (Juan), chapelain-chantre, 40, 43, 49, 52, 80, 97, 98.
CARPENTIER (Jean), chapelain-chantre, 162, 168.
CARPENTRAS (Eléazar), aliàs GENET, compositeur; œuvres, 363, 381.
CARRALERO (Melchor), soprano, 415.
CARRETTE (Juan), soprano, 117, 169.
CARRION (Joan DE ROJAS), violiste, 321.
CASAS (Felipe DE), chapelain-chantre, 429.
CASCABELADO, jeu de grelots, 265, 269, 279, 281, 282, 284.
CASTILLION (Jean-Baptiste DE), guitariste amateur, 433, 523, 524.
CASTILLO (Diego DE EL), musicien, 459.
CASTRO (Fernandez DE), chantre, 429.
CAUDRON (Jean), chantre, 41 à 43, 49, 52, 80.
CAULLIER (Carlos), aussi COLLIER, soprano : 400, 411 ; chantre : 412, 491 ; compositeur : 491 ; maître de chant : 528.
CAULLIER (Antonio), chantre, 171, 400, 411, 412.
CAUWENHOVEN. Voy. COUWENHOVEN.
CAVALLOS, compositeur ; œuvres, 361, 378, 467.
CAYDIA (Juo), soprano, 409, 411, 413.
CÉCILE (Sainte), musicienne, 227.
CERF (Ignace), violiste, 440, 441.
CÉRONE, théoricien musical, 165, 166, 436, 437, 448, 461.
CÉSAR (Julio), violoniste, 430.
CHARLES-QUINT, chanteur et mécène musical, 5, 8, 9.
CHASTELAIN (C. DE), maître de chant et compositeur, 75 à 77 ; œuvres, 362, 380.
CHATELET (Pierre), carillonneur, 408, 409.
CHIRIMIA, 189, 190, 246 à 248, 251, 264, 267, 268, 279, 280 à 282, 284, 300, 308, 314 à 317.
CHIRUMBELA, CHALUMEAU, 264, 265, 267, 270, 272 à 279, 281 à 283.
CHOME (Antoine), ou CHOMME, soprano, 90, 99.
CHOQUEL (Nicaise), chantre, 111.
CIMBALES, 196, 243, 448.
CITHARE, 196, 203, 451, 512.
CITHER, 200, 202.
CLABAU (Amelin), soprano, 171.
CLAMS (Oliverio), chapelain-chantre, 415.
CLAUDIN ou CLAUDEYN (DE SERMISY). Voy. SERMISY (DE).
CLAVECIN, 28, 194, 254, 301, 304, 305, 323, 430 à 432.
CLAVECIN A ARCHET, dit *violincembalo*, 302.
CLAVICORDE, 302.
CLAVICORDE, clavecin, 305.
CLAVICORDE, clavecin ?, 300, 301, 310, 314, 317, 318, 321.

CLAVICORDE, claviorgue ? 307, 309, 319.
CLAVIJO (Francisco), organiste, 404, 424, 429 à 431.
CLAVIORGUE, 255, 256, 300.
CLEMENS *non papa*, compositeur, 491 ; œuvres, 127 à 132, 359, 360, 377, 378, 457, 458, 494, 495.
CLÉMENT (Jacques), compositeur, 62.
CLÉREAU (Pierre), compositeur ; œuvres, 205, 206.
CLERMORTIER (Gilles DE), chantre, 41 à 43, 49, 52, 81, 98, 111, 115.
CLOCHE, 326 à 343, 347, 394.
CLOCHETTE, 196.
CLOET (Martin), chantre, 16, 25, 31, 40.
CLOUWYN (Pedro), ou CLAUWYN, chantre, 16, 17, 25, 31, 40, 42, 50, 80.
COCI (George), imprimeur musical ; œuvres, 220 à 222.
COCK. Voy. COCI.
COCU (Jean), chantre, 544.
COCX (Cornelio), violoniste, 440, 441.
COCX (George). Voy. COCI.
COCX (Juan), violoniste, 440, 441.
COECK. Voy. COCI.
COËLHO (Manuel Rodriguez), organiste et compositeur ; œuvre, 227.
COFFIN (Philippe), soprano, 117, 161, 167, 169, 417.
COLLIER. Voy. CAULLIER.
* **Compostelle**. (Saint-Jacques DE). Voy. SANTIAGO.
Condé. *Église ;* prébendaires : HOTZ (DU), maître de chant, 32 ; LA PORTE (Robert DE), chantre, 32.
CONINC (Walter), aussi CONINCQ, chapelain-chantre, 415, 423, 429.
CONINC (Hernando), chapelain-chantre, 415, 423, 429.
CONSILIUM. Voy. DE RAET.
CORBET (François), aussi CORBETTI, guitariste, 433, 523.
CORDIER (Jean), chantre, 545.
* **Cordoue**. Ateliers des BREBOS, facteurs d'orgues flamands, 521. — Berceau de YNFANTAS (Hernando DE LAS), compositeur, 358, 374. — Passage des soprani flamands, 172, 173. — Impression musicale plantinienne, 150.
CORDOVA (Francisco-Fernandez DE), imprimeur musical ; œuvre, 445.
CORDOVA (Gonzales DE), facteur d'orgues, 295.
CORNELIO (Guillaume), soprano, 171, 400, 411, 412.
CORNELIO (Juan), violoniste, 441.
CORNEMUSE, 198, 243, 309, 316, 317. Voy. aussi GAYTA.
CORNET, 189, 190, 243, 265, 267 à 269, 274, 275, 277 à 279, 281, 282, 284, 307, 308, 313, 314, 316, 317, 319, 424, 430, 448.
CORNET A BOUQUIN, 288, 307, 324.
CORNET (Pierre), chantre, 93, 99, 111, 116, 160, 168, 410, 416, 418, 419, 422, 425, 438.
CORNET, organiste, 287.
CORNET (Séverin), compositeur, 491 ; œuvres, 479, 480.
CORREA DE ARAUXO (Francisco), organiste et théoricien ; œuvres, 459, 460.
CORTES (Simon), chantre, 99.
CORTINA (Andres DE), aussi CORTINAS, chantre, 414, 423, 429.
COTES (Ambrosio DE), maître de chant, 469 à 472, 474, 475, 541, 542 ; œuvres, 467, 468, 474, 475.
COUCHET (Jean), facteur de clavecins ; œuvres, 431, 432.
COURTAUT, 194.
COUSIN (Jean DE), soprano, 117.
COUWENHOVEN (Felipe), chantre, 90, 99, 116, 161, 164, 165, 168, 400, 410, 416.

Couwenhoven (Adrien), chantre, 16, 17, 25, 31, 40, 42, 51, 80 à 83, 98, 101, 111, 116 163, 164, 168, 191, 400, 410, 416.
Couwenhoven (Paul), soprano, 31, 41, 42, 80.
Craene (Nicolas), compositeur ; œuvres, 357, 370.
Craesbeeck (les), imprimeurs musicaux, 230, 480.
Craesbeeck (Antoine), imprimeur musical ; œuvre, 230.
Craesbeeck (Laurent), imprimeur musical ; œuvres, 229, 230.
Craesbeeck (Pedro), imprimeur musical ; œuvres, 227 à 229.
Cremer. Voy. Tabernier.
Créquillon (Thomas), compositeur, 62, 453, 461, 491 ; œuvres, 358, 360, 361, 375, 377, 380, 454, 457, 493 à 495.
Crespo (Jeronimo), chantre, 424, 429.
Crocq (Antoine), chantre, 84, 95 à 98, 101, 111, 116, 518.
Cromorne, 243.
Cruzate (Francisco), chantre, 425, 427, 430.
Cumyn, compositeur ; œuvre, 482.

D.

Danckerts (Ghiselin), chantre et théoricien, 374, 546.
Dath (André), compositeur, 491 ; œuvre, 495.
De Bas. Voy. Baseus.
De Bal de Bieso (Bernardino), soprano, 414.
De Bleecker. Voy. Bleeckere.
De Bock (Michel), aussi Bouch, organiste, 16, 17 à 19, 23, 25, 32, 38 à 42, 53 à 55, 79, 81, 83 à 85, 87, 99, 102 à 104, 108 à 110, 167, 170, 243.
De Buch (Pedro). Voy. Buch.
De Brouck (Jacques), compositeur ; œuvres, 479, 480.
De Brucq (Io.), compositeur ; œuvre, 482.
De Buus (Jacques), organiste et compositeur, 19, 23, 461, 491.
De Byner (Chrétien). Voy. Byffer.
De Cock (George). Voy. Coci (George).
De Coninck (Gauthier), chapelain-chantre, 428.
De Coninck (Hermand-Valère), chapelain-chantre, 428.
De Haze (Melchior), facteur de carillons, 326, 328, 329, 331.
De Jonghe. Voy. Juvenis.
De Kerle (Jacques), compositeur ; œuvres, 136, 482, 491.
Delmeere (Jean), carillonneur et organiste, 409.
De Loch (Antoine), maître de chant ; œuvres, 165, 166.
De Macque (Jean), compositeur, 491.
De Marest (Pierre), chantre, 84, 99.
De Notere (Joan), chantre, 112, 117, 121, 124, 161, 168, 400, 415, 424, 427, 430.
Deprès (Josquin), aussi Pratis (de), compositeur, 443, 459 à 461, 491, 526, 527, 543, 544, 547 ; œuvres, 354, 355, 359, 360, 362, 365, 367, 369, 370, 372, 376 à 378, 380, 383, 444 à 447, 452, 453, 456, 457, 481, 482.
De Raet (Jean), Raet, ou Consilium, chantre, 545.
De Ron (Noël), chapelain-chantre, 16, 17, 25, 30, 99.
Deschamps (Jean), compositeur, 491.
De Smet. Voy. Fabri.
Desponcheaulx (Charles), en religion : Lille (Carlos de), organiste, 343 à 346.
Despretz (Julian), chantre, 116, 161, 168.

Des Puits. Voy. Podio (de).
Desquesnes (Guillaume), compositeur, 491.
Desquesnes (Nicolas), compositeur, 393, 394.
Desquesnes (Jean), compositeur, 394.
De Smith (Artus), facteur d'orgues, 293, 294.
De Vingle, De Winckel ?, compositeur ; œuvre, 483.
De Vlaminck (Jean). Voy. Flander.
De Vos (Laurent), compositeur, 395 à 398, 491.
De Weert (Jacques), dit Jachet Berchem, maître de chant et compositeur, 158, 461, 491, 529 à 536 ; œuvres, 478, 480, 481, 529 à 532, 534 à 536. Voy. aussi Berchem.
De Worst (Tilman), chantre, 545.
De Wrede. Voy. Wrede.
Deysassi (Joseph), organiste et facteur d'orgues, 298, 299, 321.
Deyst (Antoine), soprano, 41, 42, 80.
Dias (Gaspard), soprano, 414, 415.
Dillen (Guillaume), compositeur, 491 ; œuvre, 495.
Domine (Jean), soprano, 111, 117, 118, 161, 169.
Dominico, fabricant de violes, 312, 320.
Dordrecht. Berceau de Janszone (Chrétien), dit *Hollander*, 233.
Douai. Berceau véritable de Bonmarché (Jean de), 71. — Famille Payen, 28. — *Église ;* recrutement de soprani, 33. — *Université ;* docteur ès arts : Bonmarché (Jean de), 71, 76 à 78. — Élèves : Bytte (Chrétien), Flory (Jean), Gandy (Brice), Lamerette (Michel de), soprani, 48 ; Turnhout (Daniel), 518. — Élèves soprani flamands venus d'Espagne, 79, 110, 168.
Douçaine. Voy. Dulcayna.
Du Bois (Étienne), trompette, 34.
Du Bois (Stephan), chantre ? 491 ; œuvre, 495.
Du Bois (Jean), chapelain-chantre, 162, 168, 400, 410, 495.
Du Bois (Philippe), chantre et compositeur, 117, 161, 166, 167, 169, 400, 410, 415, 491, 495, 504, 507 ; œuvres, 401, 448, 449.
Ducis. Voy. Benedictus.
Du Cornet (Charles), chapelain-chantre, 169.
Dudel, Dudelsack, cornemuse, 308, 309, 318.
Du Fon (Juan). Voy. Namur (Jean de).
Dulcayna, Douçaine, Larigot, 265, 267 à 269, 273, 274, 276, 277, 279, 281 à 284, 309, 316, 448.
Du Molin (Jacques), chantre, 116, 161, 168.
Du Mont (Jehan), soprano, 101. Voy. aussi Monte (Juan de).
Dupont (Nicolas), chantre, 117, 161, 166, 167, 169, 400, 410, 415, 416 ; compositeur, 491, 504.
Duquesne (Nicolas), dit a Quercu, 393 à 395. Voy. aussi Desquesnes (Nicolas), compositeur.
Durante (Francisco), compositeur, 442.
Duren. Voy. Luren.
Dromal (Jean), compositeur, 491.

E.

Edam. Berceau présumé de Leeuw (Cornelis Jansen), dit l'*Edamer*, compositeur ; œuvre, 513.
Edamer. Voy. Leeuw (Cornelis Jansen), dit Edamer.
Eename. *Abbaye ;* carillon, 394. — Duquesne (Nicolas), homonyme ? de Desquesnes (Nicolas), compositeur, 393 à 395.

Elst (Petrus de), soprano, 112.
Enriques (Estevan), chantre, 400, 410.
Enschedé (les), typographes musicaux, 433.
Érasme, musicien, 460.
Épinette, 301, 323, 445.
Épinette des Vosges, 200, 203.
Escaudin (d'). Voy. Remigius.
Escovedo (Barthélémy), compositeur ; œuvres, 358, 371.
* **Escurial.** *Couvent. Bibliothèque ;* œuvres de Lassus (Orlando de), 487, 488 ; de Rogier (Philippe), 212, 213. — Œuvres néerlandaises diverses, 488. — Prétendus manuscrits de Bonmarché (Jean de), 88. — Carillons flamands, 324 à 332. — Carillonneur flamand : San Lorenzo (Andres), 346, 347. — Clavecin à archet dit *violincembalo*, 302. — *Compendium* pratique du jeu de l'orgue attribué aux Brebos, 270. — Exécutions instrumentales avec le concours du carillon flamand, 328. — Impressions musicales, 139, 142 ; de Plantin (Christophe), 143. — Organiste : Desponcheaulx (Charles), 343 à 346. — Orgues construites par Brebos (Gilles), et ses fils, 244, 245, 259, 261 à 292, 298. — Orgues régales dues à Brebos (Jean), 255, 256 ; à Brebos (Gilles), 288 à 290. — Orgues des Brebos, réparées par Bordalonga (José), 290.
Estui. Voy. Brach.
Eyse (Oudard), chantre, 16, 17, 25, 31, 40, 41, 49, 51, 80.

F.

Fabri (Horace de), facteur d'orgues, 101, 111.
Fabri (Nicolas), aliàs Smet (de), chantre, 545.
Fagot, 194, 309, 318.
Faignient (Noé), compositeur, 491.
Faneau (Miguel), soprano, 171, 400, 411.
Fernandez (Antonio), maître de chant ; œuvres, 227, 228.
Fernandez (Joseph), soprano, 414.
Fernandez (Michael), chantre, 423, 429.
Févin (Antoine) ; œuvres, 357, 369.
Févin, compositeur ; œuvre, 444.
Fifre, 265, 276, 279, 281 à 283, 307, 312, 313, 315 à 318.
Figueroa (Alonso Ortis de), chantre, 424, 430.
Figueroa, compositeur, 450.
Figueroa, musicien, 472, 473.
Flageolet, 294.
Flamen (Eustache), chantre, 78, 81, 98.
Flamen (Jacques), chantre, 101.
Flamenco (Joan). Voy. Flander.
Flamme (Nulet), chantre, 84.
Flamme (Arnaud), chantre, 99.
Flander (Joannes), Flandrus, Flamenco, De Vlaminck ou Van Vlaenderen, imprimeur musical, 216 à 219.
Flandro (Mateo), imprimeur musical ? ; œuvre, 219.
Flandrus (Jean). Voy. Flander.
Flandrus (Jean), imprimeur musical, 101, 231.
Flecha, compositeur ; œuvre, 447.
Fléru (Lambert de), chantre, 31, 41, 42, 80.
Flessingue. Embarquement de chantres pour l'Espagne, 84.
Flory (Frans), soprano, 41.
Floquet (Antoine), chantre, 410, 415.
Flor (la), compositeur ; œuvres, 466, 467.
Florencia (Felipe), instrumentiste, 477.

FLORY (Jean), soprano, 31, 42, 48 ; œuvres, 48.
FLORY (Frans), chantre et calligraphe musical, 48.
FLÛTE, 193, 243, 246 à 248, 251, 254, 264, 265, 267 à 270, 272 à 284, 294, 307 à 309, 315, 317 à 319.
FLÛTE ALLEMANDE, 196, 324.
Fontenelle. *Chapelle de St-Jean ;* prébendaire postulant : BOSQUIER (Guillaume), maître de chant, 161.
FOQUEL (Guillaume), imprimeur musical ; œuvre, 223.
FORESTIER (Matheus) ; œuvres, 357, 370.
FORKEL, historien musical, 88.
FORMELLIS (DE), organiste, 23.
FOSSA (Pierre DE), maître de chant, 7.
FOSTIERS (Jean), ou FUSTIERS, chapelain-chantre, 162, 168, 400, 410, 420, 438 à 440.
FRANVILA (Carlos DE), ou FRANBILA, chantre, 162, 168, 400, 410.
FRENEAU (Michel), soprano, 409.
FUENLLANA (Miguel), musicien ; œuvres, 447, 448.
FUSTIERS (Juan). Voy. FOSTIERS.

G.

GABRIELI (Andrea), compositeur ; œuvre, 211.
GABRIELI (Gabriel DE), violoniste, 424, 430.
GADIFER (Guillaume), chantre, 41 à 43, 49, 53.
GAIL DE AGUIRRE (Francisco). Voy. AGUIRRE (Francisco GAIL DE).
GALLET (Venant), calligraphe musical, 86.
GALLILEI (Vincenzo), musicien, 535.
GALLO (Juan), chapelain-chantre, 427.
GALLO BALBANI (Juan). Voy. BALBANI GALLO.
GALLO (Thomas), violoniste, 441.
Gand. *Église de Saint-Bavon ;* maître de chapelle : BRUNEAU (Jacques), 171. — *Église de Sainte-Pharaïlde ;* prévôt : CASTILLION (Jean-Baptiste), amateur guitariste, 433, 523, 524. — Facteur d'orgues, BLANCART (Charles), 55. — Orgues, 55. — Recrutement de chantres pour l'Espagne (?), 83, 84.
GANDY (Brice), soprano, 31, 42, 48.
GARAO (Francisco), aussi GRAO, GRAU, violoniste, 440.
GARAO (Gabriel), instrumentiste, 441.
GARCIA (Francisco), compositeur ; œuvre, 228.
GARCIA (Marcos), chantre, 424, 429.
GARCIA (Miguel), soprano, 415.
GARITE (Juan DE LA), ou GAERITA, chantre, 111, 116, 117, 161, 168.
GARNIER, chantre, 545.
GASCOGNE (Mathieu), compositeur ; œuvres, 356, 357, 369.
GASCON, compositeur ; œuvre, 447.
GAST (Mathias), ou GASTIUS, imprimeur musical ; œuvres, 222, 223.
GAUCQUIER (DE), compositeur ; œuvre, 136.
GAUTHIER, luthiste, 434.
GAVAUDIA (Jeanne), musicienne, 22, 23.
GAYTA, ou *cornemuse*, 266, 268, 273, 277.
GENET. Voy. CARPENTRAS.
GÉRARD (Jacques), chantre, 93, 99, 101, 111, 115.
GÉRARD (Jean), chantre, 16, 17, 25, 31, 40, 42, 80, 98.
GÉRARD (Quirin), typographe musical, 219 ; œuvre, 219.
GERBER, biographe musical, 233.
GERLE (Hans), instrumentiste, 19.
GESEMBECH (Joseph), hautboïste, 441.

GHERSEM (Géry DE), chantre, 109, 116, 117, 161, 166. 167, 169, 382 à 384, 390, 414, 415, 418 à 422 ; vice-maître de chant, 186, 189, 353, 410, 413 ; compositeur, 216 à 218, 491, 493, 504, 507, 528 ; œuvres, 210, 211, 421, 490, 496 à 502, 548.
GHISELIN (Jean), ou GHISSELIN, compositeur, 491 ; œuvres, 358, 374.
GODEBRIE, dit *Jacotin*, compositeur; œuvre, 482.
GODEFROY (Guido), chantre, 41 à 43, 49, 52, 80, 82.
GODINO (Alonso), soprano, 414.
Goes. Famille de ce nom, 233 à 235. — Œuvres de MANCHICOURT (Pierre DE), 60.
GOES (Adrien), aussi GOUS, chapelain-chantre, 116, 234.
GOES (Ambroise), chantre, 233.
GOES (Damien DE), musicien, 232 à 236, 491.
GOES (François), ou GOUS, chantre 234.
GOGAVIN (Antoine-Herman), théoricien, 158.
GOMBERT (Nicolas), maître de chant et compositeur, 8, 62, 449 à 451, 453, 459 à 461, 491 ; œuvres, 351, 379, 444 à 447, 452, 458, 466, 468, 482, 502.
GOMEZ (Albaro), violoniste, 424, 430.
GOMEZ (André), organiste, 247, 248, 250.
GOMEZ (Juan), organiste, 247 à 249.
GOMEZ (Martin), violoniste, 424, 430.
GOSSÉ, chantre, 445.
GOSSUIN (Antoine), compositeur, 491; œuvre, 503.
GOUDIMEL (Claude), compositeur ; œuvres, 205, 207, 209, 210.
GOUS (Adrien). Voy. GOES.
GRANADOS (Manuel), chapelain-chantre, 423, 429.
GRAO, GRAU. Voy. GARAO, CARAO.
GRAVECYMBALO, 448.
* **Grenade**. *Cathédrale*. *Chapelle royale ;* constitutions, 478. — Exécutions musicales, 470, 471, 474, 475. — Chantre : SORIANO (Jean), 468. — Maîtres de chant : COTES (Ambrosio DE), 469, 470 à 475 ; GUERRERO, 465. — Maîtrise : 472, 473. — Ménestrels : 475, 477. — Personnel chantant et jouant : 476, 477. — Répertoire musical : 465 à 468. — Impression musicale : 449 à 451.
GRAPHEUS (Juan), imprimeur musical, 151.
GRAU. Voy. CARAU, GARAO, etc.
GRELOT, 196.
GUERRERO (François), compositeur, 465 à 468 ; œuvres, 130, 132, 205, 207, 209, 210, 378, 381, 383, 447.
GUERTAS MARTOS (Juan DE), chapelain-chantre, 423, 429.
GUITARE, 194, 432 à 435, 448, 523, 524.
GUITARE. Voy. VIHUELA DE MANO.
GUTTIEREZ (Alonso), chapelain-chantre, 423, 429.
GUTTIEREZ PINÇON (Juan), instrumentiste, 477.
GUZMAN (Juan DE), chapelain-chantre, 423.

H.

Haarlem. Berceau de PADBRUE (Corneille), compositeur, et de PADBRUE (David A), musicien, 43. — Orgues, 285.
HAGHENBEEK (Pierre), imprimeur musical ; œuvre, 225.
Hal. Berceau de WILLEMS (Jacques), compositeur, 512. — *Église Notre-Dame ;* sculptures musicales, 12, 13.
HALET (Jean), chapelain-chantre, 116.

HALLEMAN (Jacques), soprano, 90.
HALLUIN (Jacques), soprano, 99.
HAMELIN (Jean), soprano, 112.
HAMELIN (Laurent), soprano, 112, 117, 118, 160, 168.
HAMELIN (Pedro), soprano, 400, 409, 411.
HANART (Martin), chantre, 545.
HARPE, 189, 190, 227, 424, 425, 427, 430, 448, 453.
HASNON (Nicolas), chantre, 116, 161, 168.
HAUTBOIS, 194.
HAUTOIR (Nicolas), chantre, 41.
HAVERICQ (Damien), compositeur, 491 ; œuvre, 503.
HAWKINS, historien musical, 233.
HAYNAU (Grégoire), chapelain-chantre, 40, 42, 43, 49, 52, 80, 98, 99.
HEINS (Corneille), compositeur, 545.
HELLINCK (Jean Lupo), compositeur, 491 ; œuvres, 493, 495.
HELLINCK (Lupus), compositeur ; œuvres, 356, 362, 363, 370, 372, 380
HENNIUS (Fr. Égide), compositeur, 491.
HENRIQUEZ (Stévan), chantre, 111, 116, 161, 168.
HEREDIA (Eugenio DE), violoniste, 424, 430.
HERNANDEZ (Luis), instrumentiste, 170.
HERRERA (Diego), chantre, 424, 427, 430.
HERVIN (Philippe), chapelain-chantre, 40, 42, 43, 49, 52.
HEYDEN (Johannes), luthier, 302.
HOCQUET (Antonio), aussi OQUET, chapelain-chantre, 116, 161, 168, 400, 423, 429.
HODIMONT (Léonard), compositeur, 491.
HOLLAIN (Denys), maître de musique, 73, 74.
HOLLANDER (Chrétien). Voy. JANSZONE.
HOLLANDER (Christiano), soprano, 171, 409, 411.
HOLLANDER (Cornelio), soprano, 400.
HOLLANDER (Herman), compositeur, 491 ; œuvre, 503.
HOLLEWIN (Jacques), soprano, 101.
HOLLINGUE (Jean DE), dit *Mouton*, compositeur, 491.
HOLPIJP, grand jeu de flûtes, 272.
Hoogstraete. Patrie de CROCQ (Antoine), chantre royal, 95, 96.
HORNEKINS (Henri), chapelain-chantre, 111, 116, 160, 168.
HOTZ (Pierre DU), chantre, 16, 17, 24, 25, 31 ; maître de chant, 32, 100, 102.
Houdain. *Collège ;* élèves : choraux montois, 176.
HOUSSART (Nicaise), chantre, 41 à 43, 49, 52, 81, 98, 101, 110, 111, 116, 160, 161, 168, 400, 410.
HOUTERMAN (Marc), organiste, 20 à 23, 31, 80, 546.
HUBERT (Jean), soprano, 117, 161, 169.
HUIS (Juan). Voy. HUYS (Jean).
HUMMEL, 199 à 202.
HUMMELBAS, 203.
HUMMEL ESPAGNOL, 201, 203.
HUTZ (Leonardo), imprimeur musical, 222 ; œuvre, 225.
HUYGENS (Constantin), luthiste, 433 à 436, 528.
HUYGENS. Voy. ISAAC (Henri), aliàs HUYGENS.
HUYS (Juan), ou HUIS, chantre, 111, 116, 117, 160, 168, 400, 415.

I.

IBANEZ (Justo), chantre, 429.
IDIER (Pio), aussi YDIER, soprano, 90, 99, 101.

Isaac (Henri), dit Arrigo, aliàs Huygens, compositeur, 456, 461, 491, 537 à 541, 545.

J.

Jacotin. Voy. Godebrie.
Jacques (Jean). Voy. Turnhout.
Jacquet, compositeur. Voy. Berchem et De Weert.
Jacquet, chantre, 544.
Jales (Anton), soprano, 414.
Jan (Mestre) ; œuvre, 482.
Jannequin (Clément), compositeur, 491.
Jansz (Cornelis), dit Leewedamer. Voy. Leeuw (Cornelis Jans), dit Edamer.
Janszone (Chrétien), dit *Hollander*, maître de chant, 233, 234.
Jean IV, duc de Bragance, roi de Portugal, musicien et mécène musical, 489 ; œuvre, 230.
Jiachetto, dit *Gallico*, chantre, 546.
Joanfrancisco, chantre, 530.
Juan d'Alteriche (don), amateur de musique, 300.
Jubenardi (Bartolome), ou Jovenardi, harpiste, 424, 425, 427, 430.
Junta (Thomas), imprimeur musical ; œuvre, 213.
Juntas (los), imprimeurs musicaux, 371, 372.
Juvenis ou De Joncke, chantre, 545.

K.

Kempis (Nicolaus a), compositeur, 491.
Kerle (Jacques de). Voy. De Kerle.
Keyers (Jean), soprano, 112.
Kieren. Voy. Puyllois.
Kortholt. Voy. Courtaut.

L.

La Croix (Hellin de), chantre, 136.
Ladfœur (Michel de), maître de chant, 75.
Laeken. Berceau de Offerall (Louis), en religion : San Pablo (Luis de), chantre de l'Escurial, 348.
La Faye, musicien ; œuvre, 482.
Lagala (Francesco), chapelain-chantre, 423.
* **La Granja.** *Palais ;* carillon flamand présumé, 332.
La Haye. *Chapelle royale de Portugal* ; organiste : Boutmy (Jean), 525, 526.
La Hèle (George de), soprano, 41, 42, 79, 80, 81, 87, 90 ; maître de chant, 70, 102, 105 à 109, 111, 115, 116, 118 à 136, 419 ; compositeur, 491 ; œuvres, 112, 113, 125 à 127, 129, 130, 133 à 135, 160, 194, 212, 364, 382, 401, 503 ; testament, 120 à 125.
La Huerta (Juan de), chantre, 111.
La Loo (Alonso), compositeur, 436 à 438.
La Loo (François). Voy. Laloo (Alonso).
Lambert (Eustache), soprano, 117, 161, 167 à 169.
Lamerette (Michel de), soprano, 48.
La Mote (Antonio de), chantre, 171.
Langelegen, 200, 201.
Langhedul (Mathieu), facteur d'orgues, 166, 168, 169, 391, 400, 411, 412.
Langhedul (Michel), facteur d'orgues, 399.
La Oultre (Jean de), chapelain-chantre, 31, 40, 42, 80, 98.
La Porte (Robert de), chantre, 16, 17, 25, 31.

LARRAGAN (Juan DE), chantre, 424.
LA RUE (Pedro DE), maître de chant et compositeur, 8 ; œuvres, 354, 355, 357, 359, 361, 365, 367, 369, 370, 372, 373, 375, 383, 482.
LASSUS (Ferdinand), compositeur, 491 ; œuvre, 488.
LASSUS (Orlando DE), compositeur, 10, 20, 22, 23, 62, 63, 194, 460 ; œuvres, 210, 211, 223, 458, 478 à 480, 488, 491, 546.
LASSUS (Rodolphe), compositeur, 488, 491.
LATERE (Jean DE), compositeur, 491.
LA TOUR (Jehin DE), maître de chant, 175.
LATTRE (Petit Jean DE), compositeur ; œuvre, 478.
LAURENS (Tilman), chapelain-chantre, 188, 400, 410.
LAURIER (Pedro), chapelain-chantre, 16, 17, 25, 30.
LAURUS, compositeur ; œuvre, 447.
LAVALLÉE (Jean DE), soprano, 41, 42, 80, 81, 90.
LAYOLE, compositeur ; œuvre, 445.
LE COCQ (François), guitariste, 432, 433, 436 ; œuvres, 523, 524.
LEEUW (Cornelis Jans), dit *Edamer*, compositeur ; œuvre, 513.
LEEUWERTZ (Jean), chantre, 110.
LEFÉBURE (Bonaventure), compositeur, 503.
LEFÉBURE (Jacques), compositeur, 491.
LEFÉBURE (Laurent), compositeur, 491 ; œuvre, 503.
LEFÉBURE (Nicolas), compositeur, 503.
LE GRAND (Alexandre), chapelain-chantre, 160, 168.
LE JEUNE (Claudin), compositeur, 491.
LE LEUP. Voy. LUPI.
LE MAISTRE, compositeur, 491.
LE MAÎTRE (François), chapelain-chantre, 40, 42, 43, 49, 52, 80.
LE MAYRE (Jean), soprano, 41, 42.
LEMMENS, organiste, 23.
LEMONNIER (Josse), facteur d'orgues, 296, 297.
LEO (Leonardo), compositeur, 442.
LEON (Christoval DE), organiste et facteur d'orgues, 17, 183.
* **Léon.** *Cathédrale ;* recherches bibliographiques musicales ajournées, 485, 486.
LE PESQUEUR (Grégoire), chantre, 16, 25.
LEPETRO (Claude), chapelain-chantre, 344.
LE POIVRE (Hermès), soprano, 117, 161, 169.
LE PRESTRE (Claude), chapelain-chantre, 116.
LE VACHE (Nicolas), constructeur de carillons ; œuvres, 333 à 343.
Leyde. Compositions de MANCHICOURT (Pierre DE), 60. — Présence de PADBRUE (David A), musicien, 43 ; de PLANTIN (Christophe), typographe musical, 137.
LHÉRITIER, compositeur, 491 ; œuvres, 447, 482.
LIBERT (Henri), compositeur, 491 ; œuvre, 503.
Liége. Berceau de LE VACHE (Nicolas), constructeur de carillons, 334, 338, 342. — *Chapelle du prince-évêque ;* chantre : GOSWIN (Antoine), 503.
Lierre. *Église ;* prébendaire : FOSTIERS (Juan), chapelain-chantre, 439. — Sculptures musicales, 12.
LILLE (Carlos DE). Voy. DESPONCHEAULX (Charles).
Lille. Berceau de BEAUVARLET (Henri), compositeur, 493 ; de DES-

PONCHEAULX (Charles), organiste de l'Escurial, 343, 344 ; de LA CROIX (Hellin DE), chantre, 136. — *Église de Saint-Pierre* ; prébendaire : BONMARCHÉ (Jean DE), 71 ; organiste : DESPONCHEAULX (Charles), 343, 344.
LIMIDO (Estefano), violoniste, 424, 430.
LISARDO (Julio César), violoniste, 424.
* **Lisbonne**. *Cathédrale ;* maître de chant : LUPO (Eduardo), 480. — *Chapelle royale ;* maître de chant : LUPO (Eduardo), ou LOBO, 228 ; instrumentiste : PINA (Emmanuel DE), 229 ; œuvre, 229 ; organistes : CABEZON (Ferdinand DE), 157 ; CORLHO (Manuel Rodrigues), 227 ; organiste supposé : BOUTMY (Jean), 525, 526. — Fonderie de cloches, dirigée par LE VACHE (Nicolas), 334, 335. — Imprimeurs musicaux : CRAESBEECK (Laurent), 229 ; CRAESBEECK (Pedro), 227 à 229 ; CRAESBEECK (les), 480. — Impression musicale, 372. — *Palais. Bibliothèque musicale de Jean IV ;* catalogue des œuvres néerlandaises, 489 à 512, 528, 548. — Claveciniste : MARIN (Mlle), 158.
LISTENIES (Nicolas), compositeur, 491 ; œuvre, 503.
LITUUS, 35.
LOBO. Voy. LUPUS.
LOBO (Alonso), maître de chant et compositeur, 213 ; œuvre, 468.
LOCHENBERGHE (Gaspard), aussi LOCHENBOURG, chantre, 31, 41, 42, 80.
LOCHEMBERGHE (Melchior), 41, 42, 80, 81, 90.
LOCQUEMBERGHE (François), chantre, 16, 17, 31, 41, 42, 52, 80, 98, 99.
LOEUFF (Adrien), ou LOVIUS, maître des soprani, 16, 17, 25, 31, 39, 40.
LOIS (Juan Pedro), compositeur ; œuvre, 484.
LOISET, compositeur ; œuvre, 445.
LOPEZ (Sébastien), compositeur ; œuvre, 484.
LORANO (Alonso), soprano, 430.
LORENTE (Andrés), théoricien musical, 460.
LOUSIN (Jean DE), soprano, 161, 169.
LOUTRE (Juan DE), chantre, 52.
Louvain. *Église de Saint-Jacques ;* orgue construit par BREBOS (Gilles), 242 ; par DANIEL, 242. — Recrutement de soprani, 33. — Impressions musicales, 29, 60. — *Université ;* élève : BONMARCHÉ (Jean DE), 71. — Collège de la *Fleur de Lys ;* élèves : soprani d'Espagne, 100, 101.
LOVIUS. Voy. LOEUFF.
LOYS (maistre), compositeur, 491.
LOZANO (Alonso), soprano, 427.
LUPI (Jean), ou LE LEUP, maître de chant et compositeur, 73, 74, 491 ; œuvres, 356, 369, 380.
LUPUS (Eduardo), LUPO ou LOBO, compositeur : œuvres, 228, 480.
LUPUS (?), compositeur ; œuvres, 445, 447, 458, 482.
LUREN (Louis), DUREN ? facteur d'orgues, 301.
LUTH, 310, 311, 317, 318, 320, 321, 324, 448.

M.

MACHADO (Lope), harpiste, 424.
MACROIX (Machabeo), trompette, 34.
* **Madrid**. *Bibliothèque communale ;* œuvres de ROGIER (Philippe), 215, 216. — *Buen Retiro ;* clavicorde, 305. — *Chapelle flamande ;* 5, 6, 17, 25 à 27, 35 à 39 ; chantres : 8,

11, 13 à 15, 34; Aguirre (Jean de), 117, 161, 169; Arras (Joan d'), 400, 411, 415; Asca (Antoine), 99; Bartems (Pierre), 111, 116, 160; Bax (Christophe), 99; Beckman (Jacques), 400; Bertoul (Juan), 16, 25, 31; Beurse ou Borse (Charles), 16, 17, 25, 31; Bablincourt (Nicolas de), 99; Bablincourt (Pierre de), 11, 12, 81; Bibau (Henri), 116, 161, 168, 400; Bleeckere (Joan), 16, 17, 25, 31; Bleus (Godefroid), 98; Blondeau (Baudouin), 99, 111, 116, 168; Bontefleur (George), 41, 42, 80, 98, 111, 116; Boonen (Jean), 41, 42, 80; Bosquier (Guillaume), 117; Brabant (Pedro), 16, 17, 25, 31; Buys (Nicolas), 11, 12, 81; Buzet (Martin), 116, 161, 168, 400, 410, 415; Carau (Juan), 116, 161, 400, 410; Caudron (Jean), 41, 42, 80; Choquel (Nicaise), 111; Clauwin (Pierre), ou Clouwyn, 16, 17, 25, 31, 40, 42, 80; Clermortier (Gilles de), 41, 42, 111; Cloot (Martin), 16, 25, 31; Cofin (Felipe), 415; Cornet (Pierre), 99, 111, 116, 160, 168, 400; Cortes (Simon), 99; Couwenhoven (Adrien), 16, 17, 25, 31, 40, 42, 60, 80, 98, 111, 116; Couwenhoven (Philippe), 116, 161, 400; Crock (Antoine), 98, 111, 116; De Marez (Pierre), 99; De Notere (Joan), 112, 117, 161, 168, 400, 411, 415; Despretz (Julien), 116, 161, 168; Dubois (Philippe), 400, 410, 415; Du Molin (Jacques), 116, 161, 168; Dupont (Nicolas), 400, 410, 415; Eyse (Oudart), 16, 17, 31; Flame (Arnaut), 99; Flamen (Eustache), 78, 98; Fléru (Lambert de), 31, 41, 42, 80; Floquet (Antoine), 410, 415; Fronvila (Carlos), 400; Gadifer (Guillaume), 41, 42; Garite (Juan), 111, 116, 161, 168; Gérard (Joan), 16, 17, 25, 31, 42, 80, 98; Gerardi (Jacques), 99, 111; Godefroy (Guido), 41, 42, 80; Guerta (Juan de la), 117, 161, 168; Hamelin (Lorenzo), 161, 168; Hautoir (Nicolas), 41; Hasnon (Nicolas), 116, 161, 168; Henriquez (Stefan), 111, 116, 161, 400; Hocquet (Antoine), 116, 161, 168, 400; Hot (Pierre du), 16, 17, 25, 31; Houssart (Nicaise), 41, 42, 81, 111, 160, 168, 400, 410; Houssart (Eustache), 98; Huerta (Jean de), 111; Huys (Jean), 111, 116, 160, 168, 400, 410, 415; La Oultre (Jean de), 31; La Porte (Robert de), 16, 17, 25, 31; Laurier (Pierre), 17, 30; Le Pesqueur (Grégoire), 16, 25, 31, 111; Locquemberghe (François), 16, 17, 31, 41, 42, 80, 98; Mannoot (Mathias), 31, 41, 42, 81, 99, 111; Marchand (Géry), 31, 41, 42, 80, 98, 111; Martin (Henri), 16, 25, 31, 41, 42, 53, 81; Mena (François de), 99, 111; Mercenario (Simon), 111, 116, 161, 400; Morel (Jean), 41, 42, 81, 98; Mudo (Guillaume), 111; Nalines (Jean de), 31, 41, 42, 80, 98, 111; Namur (Juan de), ou Du Fon, 169, 400, 410, 415; Nicolay (Bertrand), 31; Opdam (Cornelis de), 111, 116, 160, 168, 400, 410; Paredes (Garcia de), 415; Payen (Gaspard), 16, 17, 31; Pernois (Balduin), 16, 17, 25, 31, 41, 42, 80; Pottels (Henri), 111, 116; Regnart (Pasquier), 41, 42, 81; Rey (Florian), 415; Ruffo (Antoine), 111; Saint-Martin (Robert de), 16, 17, 25, 31; Saint-Omer (Philippe de), 400, 410; Sautoir (Nicolas), 42; Simon

(François), 16, 25, 31 ; STUFFO (Antoine), 116 ; TALVA (Jean), 99, 111 ; THOMAS (Jacques), 99 ; TONNEQUIN (Noël), 25 ; TULEMAN (Pierre), 98, 111 ; TURLUR (Englebert), 116, 161, 168, 400 ; UTENHOVEN (Jean), 16, 17, 25, 31 ; VALMAKER (Adrien), 25 ; VALLIER (Antonio), 168 ; VAN CUTSEM (Guillaume), 16, 17, 25 ; VAN RICHOVEN (Stéphan), 111 ; VAN TROYEN (Côme), 99 ; VAN WORST (Henri), 41 ; VENO (Carlos), 400, 411, 415 ; VERDONCK (Corneille), 111, 117, 161, 168, 400, 411 ; WANLOO (Mathias), 16, 17, 25, 31, 41, 42, 80, 98 ; WAUTERS (Pierre), 111, 116, 160, 168, 400 ; WYNCKEL (Roland), 400. — Chapelains-chantres : ALARDI (Jacques), 25, 98, 116, 160, 168 ; BANNET (Juan), 116 ; BILLOT (Frédéric), 16, 31 ; BULTEAU (Joan), 16, 31, 40, 42, 80 ; CARLIER (Jean), 40, 42, 80, 98 ; CARPENTIER (Juan), 168 ; CLAMS (Oliverio), 415 ; CONINC (Walter), 415 ; DEROY (Noël), 16, 17, 25, 30 ; DU BOIS (Juan), 168, 400, 410 ; EYSE (Oudard), 25, 40, 41 ; FOSTIERS (Juan), 168, 400 ; GOES (Adrien), 116 ; HALET (Juan), 116 ; HAYMAN (Grégoire), 40, 42, 80 ; HERVIN (Philippe), 40, 42 ; HORNKINS (Henri), 111, 116, 160, 168 ; LA OULTRE (Jean DE), 40, 42, 80, 98 ; LAURENS (Tilman), 168, 410 ; LAURIER (Pierre), 16, 25 ; LE GRAND (Alexandre), 160, 168 ; LE MAITRE (François), 40, 42, 80, 98 ; LE PRESTRE (Claude), 116 ; MOFFLIN (Jean), 41, 80, 98, 111 ; MORGUET (Engran), 98, 111, 116, 161, 168, 399, 410 ; MUYSWINKLE (Jean), 111 ; NEPOTIS (George), 25, 40, 41, 47, 80 ; PANNIER (Jacques), 25 ; PANTINO (Pedro), 116, 160, 168, 415 ; PARIS (Hieronimo DE), 415 ; PAULINO (Everardo), 111, 116 ; ROET (Légier), 111 ; SOUGENET (Louis), 40, 42, 80, 98, 111 ; THOL (Gérard), 25 ; TILMANT (Laurent), 400 ; WINANTS (Théodore), 160, 168, 400, 410 ; WINQUELIUS (Roland), 410. — *Chapelle flamande absorbée par la chapelle espagnole ;* chantres et instrumentistes, 428 à 430. — *Chapelle flamande espagnolisée ;* nomenclature des chantres et instrumentistes, 426 à 428. — *Chapelles flamande et espagnole ;* chantres et instrumentistes, 222 à 225. — *Chapelle flamande ;* facteurs d'orgues : BREBOS (Gaspard), 99, 111, 117 ; BREBOS (Juan), 161, 168, 400, 411, 415 ; FABRI (Oratio), 111 ; LANGHEDUL (Matheo), 168, 400, 411 ; VAN WOERSTE (Henri), 31 ; WOELEMONT (Ludolf), 16, 17, 25. — Maîtres de chant : BONMARCHÉ (Jean DE), 78, 79, 80 ; GOMBERT (Nicolas), 8 ; LA HÈLE (George DE), 111, 116 ; MANCHICOURT (Pierre DE), 30, 35, 40, 41 ; PAYEN (Nicolas), 16, 17, 25 ; ROGIER (Philippe), 160, 168 ; ROMERO (Mathieu), 399, 410, 415 ; TURNHOUT (Gérard DE), 93, 98. — Maîtrise, 174, 175, 177, 191. — Castration proscrite, 14, 190, 191. — Instruments enseignés aux *niños*, 189, 190, 311. — Organisation : 177 à 183, 184 à 189. — Organiste : BOUCK (Michel), 16, 17, 25, 31, 41, 42, 49, 81. — Orgue flamande, 56 à 58. — Orgue fourni par DE SMITH (Artus), 294 ; par l'Angleterre, 294, 295. — Répertoire musical, 105, 125 à 132, 204 à 212, 401, 402. —

Soprani : 82, 83 ; Alonso (Geronimo), 411 ; Aranda (Thomas de), 415 ; Ariçu (Miguel de), 415 ; Autruel (Jacques de), 400, 411 ; Banaye (Michel de), 31, 41, 42 ; Bavais (Michel), 81 ; Beeckman (Jacques), 161, 169 ; Becilla (Juan de), 415 ; Beno (Carlos), 161, 169 ; Bernardi (Stéfan), 112, 117 ; Bibau (Henri), 112 ; Bon (Jean), 411 ; Bosquières (Guillaume), 78, 81, 90, 99 ; Foulant (Fr.), 99 ; Brabant (Jean de), 31, 41, 42, 81 ; Byffer (Chrétien), 31, 42 ; Cabrero (Alexo), 415 ; Camerette (Michel de), 31, 42 ; Caret (Juan), 161, 169 ; Carralero (Melchior), 415 ; Caullier (Carlos), 400, 411 ; Caullier (Antonio), 400, 411 ; Caydia (Joan), 411 ; Chomme (Antoine), 90, 99 ; Coffin (Philippe), 117, 161, 169 ; Cornelio (Guillaume), 400, 411 ; Cousin (Juan de), 117 ; Couwenhoven (Paul), 31, 41, 42, 81 ; Couwenhoven (Philippe), 90, 99 ; De Roy (Jean), 99 ; Deyst (Antonio), 41, 42 ; Dias (Gaspar), 415 ; Domine (Jean), 112, 117, 161, 169 ; Dubois (Philippe), 117, 161, 169 ; Dufon (Juan), 117, 161 ; Dupont (Nicolas), 117, 161, 169 ; Elst (Petrus de), 112 ; Faneau (Michel), 400, 411 ; Flory (Jean), 31, 41, 42, 48 ; Gandy (Brixe), 31, 42 ; Ghersem (Géry de), 117, 161, 169 ; Garcia (Miguel), 415 ; Halleman (Jacques), 90, 99 ; Hamelin (Jean), 112 ; Hamelin (Laurent), 112, 117 ; Hamelin (Pedro), 400, 411 ; Hollander (Christophe), 400, 411 ; Hubert (Jean), 117, 161, 169 ; Idier (Pio), 90 ; Karette (Juan), 117 ; Kevers (Jean), 112 ; La Hèle (George de), 41, 42, 81, 90 ; Lambert (Eustache), 117, 161, 169 ; La Vallée (Jean de), 41, 42, 81, 90 ; Le Mayre (Jean), 41, 42 ; Le Poivre (Hermès), 117, 169 ; Lochemberghe (Gaspard), 31, 41, 42 ; Lochemberghe (Melchior), 41, 42, 81, 90 ; Lousin (Juan de), 161, 169 ; Maletruo (Augustin), 415 ; Maillart (Pierre), 41, 42, 81, 90 ; Martinez (Juan), 415 ; Mérou (Guillaume), 99 ; Miles (Antoine), 31 ; Monte (Jean de), 90, 99 ; Morta (Antonio de la), Mota ? 400, 411 ; Musel (Cornelio), 400, 411 ; Musel (Omer), 400, 411 ; Nieto (Manuel), 415 ; Padbrue (David), 41, 42, 81, 90 ; Percheval (Henri), 78, 81, 90, 99 ; Petit Jean (Jean de), 90, 99 ; Pevernage (Antoine), 41, 42, 81, 90 ; Ponce (Francisco), 411 ; Ponciano (Juan), 117 ; Pruvost (Mathieu), 117, 161, 169 ; Regnart (Carlos), 31, 41, 42, 81 ; Rivière (Jean), 78, 81, 90 ; Rodart (Antoine), 81, 90 ; Rogier (Philippe), 99 ; Romarin (Mathieu), 161, 169 ; Ruego (Martin de), 415 ; Ruiz (Francisco), 415 ; Salle (Jean), 90, 99 ; Sem (Jacobus), 112 ; Spierinck (Michel), 112, 117 ; Torres (Francisco de), 415 ; Valdiniero (Bernardino de), 415 ; Van Burcheloen (Louis), 31 ; Van Dalen (Martin), 90, 99 ; Van Loo (Liévin), 31 ; Van Roye (Daniel), 112 ; Van Roye (Henri), 112 ; Verdonck (Corneille), 99 ; Vizée (Philippe), 78, 81 ; Winant (Frédéricq), 112, 117 ; Ydier (Pio), 99. — Vice-maîtres de chant : Capi (Adrien), 168, 400 ; Ghersem (Géry de), 399, 410 ; Rogier (Philippe), 111, 116. — *Couvent de l'Incarnacion* ; œuvres musicales, 486. — *Couvent*

des Carmes ; œuvres musicales, 486. — Décès de GOGAVIN (Antoine-Herman), théoricien musical néerlandais, 158. — Décès prétendu de GHERSEM (Géry DE), 420. — *Église de Notre-Dame de l'Isras;* orgue de BREBOS (Jean), 255, 256. — *Église de Saint-Gilles ;* régale de BREBOS (Gilles), 297. — *Église de San Francisco el Grand ;* pierre tumulaire consacrée à CABEZON (Antonio DE), organiste, 464. — *Église de San Isabella ;* orgue flamand, 57. — *Église de San Miguel de los Angelles ;* orgue flamand, 57. — *Église de Saint-Sébastien ;* enterrement de BREBOS (Gaspard), 245, et (Michel), 245, 246. — Famille néerlandaise PUNÇOL et PINÇON, ou PINSON, 477. — Impression musicale, 137, 454, 455, 457, 458, 479. Ménestrels royaux : DU BOIS (Stéfan) ; MACROIX (Machabée), 34, 35. — *Palais royal ;* bibliothèque musicale flamande de Philippe II, 351 à 385. — BRUNEAU (Guillaume), maître de chant, installé en qualité de gentilhomme de chambre, 170. — Collection instrumentale de Philippe II, 299, 300, 301, 306 à 323. — Exécution de *villancicos,* 194. — Instrumentiste de chambre : HERNANDEZ (Luis), 170. — *Palais de l'Alcazar. Chapelle royale :* orgue réparé par BREBOS (Jean), 254. — *Prado ;* clavicorde (clavecin), 310. — Typographie royale ; directeur : FLANDRUS, (Joan), FLANDER ou FLAMENCO, 201 ; œuvres musicales, 216 à 219. — Typographe musical flamand : GÉRARD (Quirin), 219; œuvre musicale, 219. — Typographe musical : JUNTA (Thomas), 219; œuvre, 219.

* **Maduleros.** Passage des soprani flamands, 174.

MAES (Michel), organiste, 55.

Maestricht. Berceau de FLORY (Jean), compositeur, 48. — Recrutement de chantres pour l'Espagne, 83, 84.

* **Mafra.** *Couvent :* carillon flamand construit par LE VACHE (Nicolas) et WITLOCKX (Guillaume), 324, 333 à 343.

MAGALHAENS (Philippe DE), compositeur ; œuvre, 229.

MAILLART (Jean), compositeur, 205, 206 ; œuvres, 483, 513.

MAILLAR (Pierre), soprano, 41, 42, 80, 81, 90 ; théoricien musical, 87 à 89, 491.

MALCOT (Henri), chantre, 123.

MALETRUO (Augustin DE), MALFETOMO ? soprano, 414, 415.

MALINES (Jean DE), chantre. Voy. NALINES (DE).

Malines. Berceau de BREBOS (Gilles), facteur d'orgues, 242. — *Église de Saint-Rombaut ; maîtrise;* directeur : LA HÈLE (George DE), 107, 109. — Famille VAN GHERSEM, 421.

MANCHICOURT (Pierre DE), maître de chant, 29, 30, 37 à 41, 49, 50, 53, 58, 59, 74, 87, 164 ; compositeur, 491, 518 ; œuvres, 59 à 64, 131, 132, 205, 355, 361, 364, 366, 370, 373, 375, 376, 380, 382, 503.

MANCOURT (Perroton DE), MANCHICOURT ? chantre, 29.

MANNEEL (Mathias), aussi MANNOOT, chantre, 31, 41, 42, 53, 81, 99, 111.

* **Mauriquez ?** Passage des soprani flamands, 174.

MARCHAND (Géry), chantre, 31, 41, 42, 52, 80, 98, 111.

Marco Fiamengo. Voy. Houterman (Marc).
Marcos (Francisco), bassoniste, 424, 429.
Marie de Hongrie, amateur de musique, 307, 312, 318.
Marin (Chrétien), organiste, 158.
Marin (Mlle), claveciniste, 431.
Martens (Thierry), imprimeur musical ?, 231, 232.
Martin (Henri), chantre, 16, 25, 31, 41, 42, 81.
Martins (Jean), ou Martinz, théoricien musical ; œuvre, 232.
Martinez (Antonio), chantre, 423.
Martinez (Jeronimo), soprano, 427.
Martinez (Juan), soprano, 415.
Martinez (Sébastien), chapelain-chantre, 429.
Maestro (François il), chapelain-chantre, 98.
Masegiles, ou *maître Gilles*. Voy. Brebos (Gilles).
Matelart (Jean), compositeur, 491.
Mateo. Voy. Flandro (Mateo).
Melle (Renaud de), compositeur, 491 ; œuvre, 488.
Mena (François de), chantre, 99, 111.
Mercenario (Simon), aussi Mercenaire, chantre, 111, 116, 161, 168, 400, 410.
Merchan (Andres de), imprimeur musical, 227.
Mérou (Guillaume), soprano, 99.
Mersch (André), dit Miedem, musicien ; œuvre, 513.
Messaus (Guillaume), compositeur, 491.
Mestre (Jean), Jean Mestre ? ; œuvre, 478.
Mey (Pierre Patrice), imprimeur musical, 226.
Michaele *fiamengo*, chantre, 547.
Miedem. Voy. Mersch (André).
Milan (Luis), théoricien ; œuvres, 451, 452.
Miles (Antoine), soprano, 31.
Miranda (Melchior), organiste, 252, 253.
Moco (Hans), ou Mock, fondeur de caractères musicaux, 225.
Mofflin (Jean), ou Mofflines, chapelain-chantre, 41, 52, 80, 98, 111, 115.
Molza (Tarquinia), chanteuse et luthiste, 158, 529, 533.
Monacordio, 449.
Monjafo (Garcia Baptista), compositeur, 454.
Monocorde, 448.
Mons. Berceau présumé de Boch (Michel), organiste, 103. — Sa retraite, 103. — Berceau présumé de Desquesnes (Jean), compositeur, 394. — *Église de Sainte-Waudru ;* maîtrise, 176, 177. — Messe chantée par Ladfoeur (Michel de), 75. — Prébendaires : Manchicourt (Pierre de), maître de chant et compositeur, 59 ; Bosquier (Guillaume), maître de chant, 162. — Famille Manchicourt, 65. — Séjour de soprani pour l'Espagne, chez De Bock (Michel), organiste royal, 169, 170.
Montanos (Francisco de), maître de chant et théoricien, 460 ; œuvres, 458, 459.
Montanus, éditeur musical, 63.
Monte (Jean de), chantre, 90, 99, 545.
Monte (Philippe de), compositeur, 461, 491 ; œuvres, 479, 480, 488.
Monterey (comte de), amateur de musique, 325 à 330, 332.
Monteverde (César), 535.
* **Montserrate**. Fondeur de caractères musicaux : Moco ou Mock (Hans), 225.

MONTSERRATE (André DE), théoricien musical, 226.
* **Monzon.** *Jornadas ;* chapelles flamande, 49, 112 à 114 ; arragonaise et castillane, 114 ; espagnole, 53. — Chantres flamands : BABLINCOURT (Pierre DE), 53 ; BONTEFLEUR (George), 52 ; BOONE (Jean), 52 ; BULTEAU (Juan), 52 ; BUYS (Nicolas), 52 ; CARLIER (Juan), 52 ; CAUDRON (Juan), 52 ; CLERMORTIER (Gilles DE), 52 ; EYSE (Oudard), 51 ; GAUDIFER (Guillaume), 53 ; GODEFROY (Guido), 52 ; HAYNAUT (Grégoire), 52 ; HERVIN (Philippe), 52 ; HOUSART (Nicaise), 52 ; LEMETRE (François), 52 ; LOCHENBERGH (François), 52 ; LOUTRE (Jean DE), 52 ; MANNEEL (Mathias), 53 ; MARCHAND (Géry), 52 ; MARTIN (Henri), 53 ; MOFLIN (Juan), 52 ; MOREL (Juan), 52 ; NALINES (Juan DE), 52 ; NÉPOTIS (George), 51 ; PERNOES (Baudouin), 52 ; REYNART (Pasquier), 53 ; ROGNART (Juan), 52 ; SAUTOY (Nicolas), 53 ; SIMON (François), 53 ; SOUGENET (Louis), 52 ; WANLOO (Mathias), 52. — Ménestrels royaux, 53. — Organiste : BOCH (Michel), 53. — Régale de BREBOS (Gilles), 297, 298.
MORALES (Alonso DE), cornetiste, 321.
MORALES (Christophe), compositeur, 127, 128, 131, 132, 449, 450, 459, 480 ; œuvres, 357, 362, 371, 380, 492, 445 à 447, 451, 466, 467.
MORALES (Sébastien), chantre, 424, 430.
MOREL (Jean), chantre, 41 à 43, 49, 52, 81, 98.
MORGUET (Engrand), chapelain-chantre, 84, 98, 111, 116, 160, 168, 399, 410.
MOTA (Antonio DE LA), soprano, 400, 411.
MOUTON (Jean), compositeur ; œuvres, 356, 362, 367, 368, 371, 372, 380, 445, 446, 454, 482.
MUDARRA (Alonso), musicien ; œuvre, 444.
MUDO (Guillaume), chantre, 111, 115, 520.
MUNICKE (Jean), compositeur, 491, 503.
MUNICX (Guillaume), compositeur, 503.
MUNOZ (Luis), instrumentiste, 477.
* **Murcie.** Impression musicale plantinienne, 150.
MUSEL (Corneille), soprano, 171, 400, 411, 412.
MUSEL (Omer), chantre, 171, 400, 411, 412.
MUSETTE, 199.
MUYSWINKLE (Jean), chapelain-chantre, 111.

N.

NARBAEZ (Louis), théoricien ; œuvres, 452, 453.
NALINES (Jean DE), MALINES ? chantre, 31, 41, 42, 52, 80, 98, 101, 111, 115, 119.
NALINES (Grégoire DE), chantre, 84, 98.
Namur. Berceau de FONT (Jean DU), aliàs NAMUR (Jean DE), compositeur, 496. — Campanologue : POIGNARD (Charles), 329. — *Musée archéologique ;* clavicorde, 302 à 304.
NAMUR (Jean DE), aliàs DUFON, chantre et compositeur, 117, 161, 166, 167, 169, 400, 410, 415, 416, 422, 425, 491, 504 ; œuvres, 401, 414, 417, 418, 496.
NEPOTIS (George), chapelain-chan-

tre, 25, 40, 41, 44 à 47, 51, 80.
NERVIUS (Léonard), compositeur, 491.
NICOLAO FIAMINGHO, chantre, 547.
NICOLAUS, dit DE PITTIS, chantre, 541.
NICOLAY (Bertrand), chantre, 31.
NIETO (Manuel), soprano, 415.
NINI (Johan), chantre, 544.
NINO. Voy. PETIT (LE).
Nivelles. Berceau de MUDO (Guillaume), chantre, 520.—*Collégiale;* carillonneur : POIGNARD (Nicolas), 329.
NOORDSCHE BALK, 199 à 203.
NOTERE (Jean DE). Voy. DE NOTERE.
NUFFO (Antonio), chantre, 111.
NULET (Jean), compositeur, 84.

O.

OBDAM (Cornelio). Voy. OPDAM.
OBRECHT, compositeur, 461; œuvres, 536, 537.
OBREDO (Diego), soprano, 430.
OCANA (Martin DE), chapelain-chantre, 429.
OFFERALL (Louis), en religion SAN PABLO (Luis DE), chantre, 348 à 350.
Olrschot. Berceau de VERRYTH (Jean-Baptiste), compositeur, 512.
OKEGHEM, compositeur, 461.
OLALLA (Bartholomé), soprano, 424, 427, 429, 430.
OPDAM (Corneille DE), aussi OBDAM, chantre, 111, 116, 160, 168, 400, 410, 414.
OQUET (Antonio). Voy. HOCQUET.
ORDONEZ (Alonso), chapelain-chantre, 423, 427, 429.
ORGUE, 17, 18, 23 à 25, 40, 54 à 58, 75, 85, 101, 113, 114, 117, 168, 189, 190, 205, 212, 213, 227, 242 à 299, 321, 333, 344, 345, 400, 412, 414, 418, 430, 449, 453, 455, 459, 465, 476 à 478, 521, 522.
ORLANDO. Voy. LASSUS (Roland DE).
ORLOS, cromorne, 265, 267, 268, 273 à 281.
ORTELS, musicien, 407.
ORTIZ, compositeur ; œuvre, 445.
ORTIZ DE LA PENA (Hernando), chantre, 424, 430.
ORTO (DE), aliàs VAN HOVE, compositeur, 491, 544.
OVIEDO (Diego DE), chantre, 429.

P.

PADBRUE (Corneille), compositeur, 43.
PADBRUE (David), soprano, 41 à 43, 80, 81, 90.
PALERO (Francisco Fernandez), compositeur ; œuvre, 454.
PALESTRINA, compositeur, 62, 459, 480, 535 ; œuvres, 130, 131, 209, 364, 381, 466, 467, 479.
PALMAERT (Lambert), imprimeur musical ? 226.
PALOMARES, instrumentiste et compositeur, 193.
PANDOURE, 311, 321.
PANNIER (Jacques), chapelain-chantre, 25.
PANTINO (Pedro), chapelain-chantre, 116, 160, 168, 413, 415, 520, 521.
PAPIUS (André), théoricien, 491.
PAREDES (Garcia DE), chantre, 415.
***Parcia.** Berceau de TOVAR (Francisco), théoricien musical, 225.
PARIS (Hieronimo DE), chapelain-chantre, 415.
PARVUS (Joannes). Voy. PETIT (Juan).
PASTRANA (Pedro), compositeur ; œuvres, 358, 363, 373, 381.
PATHIE (Roger), organiste, 159, 306.
PATINO (Carlos), maître de chant,

426, 427, 429, 430, 438 ; œuvres, 479, 483.
Paulino (Bernard), chapelain-chantre, 122, 123.
Paulino (Everard), chapelain-chantre, 95, 96, 111, 116, 118, 119.
Pavela (Nicolas), violoniste et cornetiste, 224, 430.
Payen (Gaspard), violiste, 24.
Payen (Gaspard), chantre, 16, 17, 31.
Payen (Jean), compositeur, 29, 491, 504.
Payen (Nicolas), maître de chant, 16, 17, 24, 25, 29 ; œuvres, 27 à 29.
Payen, fabricant de clavecins, 28.
Pecqueur (Jean), chantre, 111, 112.
Peraza (Geronimo), organiste, 250, 252.
Peraza, musicien, 459.
Percheval (Henri), soprano, 78, 81, 90, 99, 101.
Perez (Orbano), chapelain-chantre, 423.
Perez (Vincente), chantre et calligraphe musical, 178.
Périssone (Cambio), compositeur, 491.
Pernois (Balduin), chantre, 16, 17, 25, 31, 41, 42, 52, 80.
Pesqueur (Grégoire), chantre, 31.
Petit, aliàs *Coclico*, chantre, 544.
Petit (Joannes), aliàs Parvus, chantre, 547.
Petit (Juan), compositeur ; œuvres, 358, 372.
Petit Jean (Jean de), soprano, 90, 99.
Petit (le), dit Nino, chantre, 544.
Petrucci, typographe musical, 15, 43.
Pevernage (André), compositeur, 491 ; œuvre, 479.
Pevernage (Antoine), soprano, 41, 42, 79 à 81, 90.
Phalèse, imprimeur musical, 491, 503, 512.
Phalèse (Pierre), imprimeur musical, 491.
Philippe II, mécène musical, 5, 6, 11.
Philips, organiste et compositeur, 287, 288, 491.
Phinot, compositeur, 453, 454, 459, 461, 462, 466, 467.
Picart (Adrien), compositeur ; œuvres, 356, 369.
Pichinini (Felipe), théorbiste, 416, 424, 425, 427, 430.
Piéton (Loiset), ou Loyset, compositeur, 445, 491 ; œuvres, 360, 378, 384.
Pina (Emmanuel de), instrumentiste et compositeur ; œuvre, 229.
Pionnier (Jean) ; œuvre, 482.
Pipelare, compositeur ; œuvre, 482.
Pisador (Diego), musicien ; œuvres, 445, 446.
Pitarque (Diego Torres de), chantre, 425.
Pitoni, biographe musical, 547.
Plancio (Jacobo), chapelain-chantre, 423.
Plantin (Christophe), imprimeur musical, 132 à 151, 224, 231, 479, 480.
Podio (Guillaume de), ou Du Puits, théoricien musical, 225, 226.
Poederlé. Famille Van Turnhout, 106.
Poignard (Charles), campanologue, 329, 331, 332.
Poignard (Nicolas), carillonneur, 329.
Pompeo de Russi, compositeur ; œuvres, 359, 377.

Ponçe (Francisco), soprano, 399, 411.
Ponce de Léon (Francisco), chantre, 429.
Ponciano (Juan), chantre, 112, 117, 118.
Poteels (Henri), chantre et bassoniste, 111, 116, 117, 183.
Potelet (François), compositeur, 491 ; œuvre, 504.
Praetorius, théoricien, 194, 202.
Pratis (de). Voy. Deprès.
Prévost (Mathieu), soprano, 117.
Pruvost (Mathieu), chantre, 161, 167 à 169.
Pulmann (Juan), éditeur musical, 224.
Puteanus (Henri), théoricien, 460.
Puyllois (Jean), dit *Kieken*, chantre, 545.

Q.

Quebon (Jean-Baptiste), facteur de clavicordes, 301.
Quercu (Nicolas a). Voy. Duquesne (Nicolas).
Quijano (Diego), facteur d'orgues, 255, 256, 258, 259.

R.

Racket, 194, 195.
Raet (Jean), Consilium. Voy. De Raet.
Ramis ? (Bartholomeo de), théoricien, 545.
Ravanastron, 199.
Ravaneda, compositeur ; œuvre, 417.
Rebec, 312, 319, 448.
Régale, 197, 198, 255, 256, 288 à 292.
Regnart (Charles), soprano, 31, 41, 42, 79, 81 ; compositeur, 491, 504.
Regnard (François), compositeur, 491, 504.
Regnard (Jacques), compositeur, 491, 504 ; œuvre, 488.
Regnard (Pasquier), chantre, 41, 42, 53, 81 ; compositeur, 491, 504.
Remigius (Jean), ou Escaudin (d'), maître de musique, 73, 74.
Rey (Florian), chantre et violoniste, 414, 415, 423, 426, 427, 429.
Reydummel (Mathieu), chantre, 9.
Richafort, compositeur, 491.
Richafort (Jean), compositeur ; œuvres, 360, 378, 383, 452, 458, 482.
Richard (Balthazar), oompositeur, 491, 504.
Rigo (Juan Martinez de), théoricien, 465.
Rincon (Pedro), chantre, 424.
Rivière (Jean), soprano, 41, 78, 90.
Rodart (Antoine), soprano, 50, 53, 80, 81, 90, 427.
Rodriguez (Antonio), soprano, 430.
Rodriguez (Bartholomé), chapelain-chantre, 429.
Rodriguez (Manuel), musicien, 459.
Rodriguez (Pedro), chapelain-chantre, 429.
Rogier (Antonio), soprano, 171.
Rogier (Philippe), maître de chant et compositeur, 93, 99, 109, 111, 116, 118, 159 à 162, 168, 183, 192, 218, 398, 399, 464, 505 à 510, 513, 528 ; œuvres, 158, 193, 204, 205 à 217, 401, 479, 490, 491, 496, 548, 549.
Rognart (Juan), chantre, 52, 81.
Romarin (Mathieu), dit *Il Capitan*, soprano, 117, 161, 167, 169 ; compositeur, 513.
Romero (Mathias), chantre et maître de chant, 186, 188, 189, 191, 192, 352, 353, 377, 399, 410, 414 à 416, 423, 426, 427, 438 ; compositeur, 404, 436, 437.

Romero (Pedro), instrumentiste, 477.
Rommelpot, 195, 199.
Ron. Voy. De Ron.
Rore (Cyprien de), compositeur, 461, 491, 492.
Rosebach (Johan), imprimeur musical, 225.
Rosiers (André de), compositeur, 492, 504.
Rossignol, 242, 243.
Roy. Voy. De Ron.
Rubio (Benito), chantre, 427, 429, 430.
Rubio (Juan), chantre, 423, 429.
Ruckers (Christophe), organiste et facteur d'orgues, 85.
Ruckers (Hans), facteur de clavecins, 304.
Ruckers (Jean), facteur de clavecins, 305, 431.
Ruego (Martin de), chantre et bassoniste, 415, 424, 429.
Ruet (Léger), chapelain-chantre, 111, 115.
Ruffo (Vinzenzo), compositeur, 445.
Ruimonte (Pedro), maître de musique et compositeur, 420, 491.
Ruiz (Francisco), soprano, 415.
Ruiz de Atençana (Pedro), chantre, 424, 430.
Rythoven (Stefan), chantre, 115.

S.

Sacabuche. Voy. Saquebute.
Saint-Martin (Juan de), chantre, 413, 424.
Saint-Martin (Robert de), chantre, 16, 17, 25, 31.
Saint-Omer (Philippe), chantre, 398, 400, 410.
Saint-Winoc. *Abbaye ;* prébendaires : La Hèle (George de), compositeur, 115; Mofflin (Jean), chapelain-chantre, 115.
* **Salamanque.** *Collège ;* professeur : Baseus ou De Bas, poëte et musicien, 224. — Éditeur musical : Pulmann (Juan), 224. — Enseignement de la musique, 224. — Impression musicale, 445, 446. — Imprimeurs musicaux : Foquel (Guillaume), 223; Gast (Mathias), ou Gastius, 222, 223 ; Tabernier (Hyacinthe), ou Tabernelius, 223, 224.— Librairie musicale de Plantin (Christophe), 224.
Salas (Juan de), chantre, 429.
Salazar, compositeur ; œuvre, 479.
Sale (François), compositeur ; œuvre, 488.
Salle (Jean), soprano, 90, 99, 101.
Salinas, théoricien musical, 433, 434, 459.
Sandrin, compositeur, 513.
San Lorenzo (Andrez), carillonneur, 346, 347.
San Pablo (Luis de). Voy. Offerall (Louis).
Santa Cruz y Jaxardo (Geronimo), chapelain-chantre, 423.
* **Santiago** ou Saint-Jacques de Compostelle. *Cathédrale ;* chantres flamands, 405, 407, 408.
Saquebute, Sacabuche, 189, 190, 309, 313 à 315, 318, 448.
* **Saragosse.** *Cathédrale de San Salvador* ou de *la Seo ;* répertoire musical, 478, 479. — Conférences musicales de Tovar (Francisco), 225. — *Église de Nuestra Señora del Pilar ;* répertoire musical, 479. — Fabrication de clavecins en marqueterie, 310. — Imprimeurs musicaux : Appenteger (Lupo), 222, 225 ; Coci (George), 220 à 222 ; Flandro (Mateo) 219 ; Hutz (Léonard), 222, 225. — *Jornadas ;* exécution d'une œuvre de La Hèle (de), par la chapelle

flamande, 113. — Succès de VAN HERMISSEN (Louis), organiste, 113. — Participation des ménestrels de Philippe II, 113. — Présence de BREBOS (Gaspard), facteur d'orgues ; LA HÈLE (George DE) ; ROGIER (Philippe), sous-maître de chant ; VERDONCK (Corneille), chantre, 114. — Pierre tumulaire consacrée à BOSQUET (Jean), chantre flamand, 464.

SARTI (Domingo), compositeur, 442.

SAUTOIR (Nicolas), chantre, 42, 43, 49, 53.

SCARLATTI (Alexandre), compositeur, 442.

SCHALMEYE, 243.

SCHEIDHOLZ, 200.

SCHOPEN (Jean), compositeur ; œuvre, 513.

Sébourcq. Carillon, 394. — *Église ;* curé : DESQUESNE (Nicolas), compositeur, 393, 394.

* **Ségovie**. *Bosque ;* orgue, 54. — Présence de DE BOCK (Michel), 54 ; de MANCHICOURT (Pierre DE), 54. — *Cathédrale ;* destruction des œuvres musicales flamandes, 484.

SEM (Jacobus), soprano, 111.

SEPULVEDA, compositeur ; œuvre, 445.

SERMISY (Claudin DE), dit CLAUDIN ou CLAUDEYN, compositeur, 61, 206, 210 ; œuvres, 361 à 363, 379 à 381.

* **Séville**. Ateliers des BREBOS, facteurs d'orgues flamands, 451. — Bandes musicales flamandes, 405. — *Cathédrale ;* maître de chant : RIGO (Juan Martinez DE), 465. — *Collégiale de San Salvador ;* organiste : CORREA DE ARAUXO (Francisco), 459. — Impressions musicales, 444, 447. — Imprimeurs musicaux : MARTINS (Jean), ou MARTINZ ; œuvre, 232 ; MARTENS (Thierry), 231 ; ordonnance à son sujet, 231, 232. — Passage des soprani flamands, 173.

SIFFLET, 243, 246, 251, 265, 267, 273, 274, 276, 277, 279, 281 à 283.

SILVA (André DE), compositeur, 492 ; œuvres, 447, 482.

SILVA BASCONCELOS (Gaspard DE), chantre, 429.

SIMON (François), chantre, 16, 25, 31, 52.

SISTRE, 196.

Soignies. Berceau de PAYEN (Nicolas), compositeur et maître de chant, 28. — *Collégiale ;* exécutions musicales, 75. — Maîtres de chant : CHASTELAIN (DE), 74 ; LADFOEUR (Michel DE), 75. — Maîtrise : 28. — Soprano présumé : LA HÈLE (George DE), 106. — Berceau probable de LA HÈLE (George DE), compositeur, 106. — Recrutement de chantres pour l'Espagne, 33, 83, 84.

SORDELINA, 448.

SORIANO (Juan), chantre, 468.

SOUGENET (Louis), chapelain-chantre, 31, 40, 42, 52, 79, 80, 98, 111, 112.

SPIRINCK (Michel), soprano, 112, 117, 118, 121, 124.

SPINOSA (Jean DE), théoricien musical, 226.

STAPPENS (Crispin DE), compositeur, 544.

STOCKHEM (Jean), compositeur, 544.

STEPHANO (Fr.), musicien, 228.

STUFFO (Antonio), chantre, 116.

SUAREZ (Domingo), soprano, 427, 429, 430.

SUAREZ (Jean), chantre, 424, 429.

SUSATO (Tilman), imprimeur musical, 28, 60, 452, 492, 503 ; compositeur, 494, 495.

SWELINCK (Jean-Pierre), compositeur, 492, 510, 512.

T.

TABERNIER (Hyacinthe), ou TABERNELIUS, TABERNIER, peut-être CREMER, imprimeur musical; œuvres, 223, 224.
TALAMANTES (Hieronymo), maître de chant, 204, 205.
TALVA (Jean), chantre, 84, 99, 111.
TAMBOUR, 242, 266 à 269, 274, 277, 281 à 283.
* **Tampillo.** Passage des soprani flamands, 173.
TECLA, 227, 448, 453.
TERA (Juan DE), chapelain-chantre, 429.
Termonde. *Collégiale;* maîtres de chant : BEGHYN (Pasquier), 86 ; POELE (Henri), 85 ; VAN TROYEN (Côme), 6, 85, 86. — Organiste et facteur d'orgues: RUCKERS (Christophe), 85. — Recrutement de chantres pour l'Espagne, 83, 84.
TEIXIDOR, chroniqueur musical, 158.
THÉORBE, 311, 320, 416, 424, 425, 427, 430, 448.
THERACHE, compositeur, 492 ; œuvre, 482.
THOL (Gérard), chapelain-chantre, 25.
THOMAS (Jacques), chantre, 93, 99.
TIBIA, 35.
TIMBALE, 34, 35, 243.
TIMPANUM, tambour, 35.
TINCTORIS (Jean), théoricien et compositeur, 28, 457, 459, 460, 490.
* **Tolède.** Ateliers des BREBOS, facteur d'orgues, 521. — Carillon, 332. — *Cathédrale ;* chantres passagers : AGRICOLA (Alexandre), LA RUE (Pierre DE), 8. — Exécution d'une œuvre de LA HÈLE (George DE), imprimée par PLANTIN, 134, 135. — Maître de chapelle : LOBO (Alonso), 213. — Maîtrise, 171, 172. — Œuvres de ROGIER (Philippe), 213, 214, 216. — Organistes : MIRANDA (Geronimo), 252, 253 ; MORENO (Miguel Diaz), 214 ; PEROZA (Geronimo), 250, 252. — Orgues construites et restaurées par BREBOS (Juan), 246 à 254, 521, 522 ; par CORDOVA (Gonzalez DE), 295. — Prébendaire : SPINOSA (Jean DE), théoricien musical, 226. — Exécution de *villancicos*, 194. — Fragment d'un clavecin de COUCHET (Jean), d'Anvers, 431, 432. — Imprimeur musical : BROCAR (Arnold-Guillaume), 226. — Instruments, 195. — Orgue flamand, 57. — *Palais de don Garcia Alvarez ;* maître de chant supposé : WREDE (Jean), 456. — Présence de la chapelle flamande, 54, et de VAN WOERST (Henri), facteur d'orgues, 57.
TONNEQUIN (Noël), chantre, 25.
TORE (Jeronimo DE LA), soprano, 430.
TORE (Joseph DE LA), soprano, 427, 430.
TORLOTE, 308.
TORRALVO (Bartolome DE), chantre et harpiste, 424, 429.
TORRES (Francisco DE), soprano, 415.
Tournai. Berceau vraisemblable de BERNARD (Philippe), compositeur, 493 ; de BERNARDI (Stefano), compositeur, 493 ; de GHERSEM (Géry DE), 420. — *Bibliothèque communale* ; œuvres de ROGIER (Philippe), 216. — *Cathédrale ;* maîtres de chant : BERNARD (Philippe), 493 ; MANCHICOURT (Pierre DE), 30, 60, 61 ; VILLAIN (Florent),

30. — *Maîtrise;* directeur : La Hèle (George de), 107, 109, 133, 134. — Prébendaire : Ghersem (Géry de), maître de chant, 420. — Pépinières de chantres, 547, 548. — Séjour de Ghersem (Géry de), 420. — *Église de Sainte-Marie;* épitaphe de Ghersem (Géry de), 420. — Présence de De Bock (Michel), organiste, 109. — Recrutement de chantres pour l'Espagne, 33, 83, 84.

Tovar (Francisco), théoricien musical, 225.

Triangle, 196.

Trombone, aussi Baxon, 117, 324, 536, 537.

Trompette, 34, 35, 246, 247, 251, 264 à 269, 272, 274 à 285, 421.

Tuba, 35.

Tuleman (Pierre), chantre, 84, 98, 111, 115.

Turlur (Engelbert), chantre, 116, 168, 205, 409 ; compositeur, 492, 510, 511.

Turnhout (Daniel de), 518.

Turnhout (Gérard de), maître de chant, 71, 87, 88, 92 à 95, 98, 104, 107, 159, 243, 518 ; compositeur, œuvres, 105, 106, 364, 382, 404.

Turnhout (Hermann de), compositeur, 106.

Turnhout (Jean de), maître de chant et compositeur, 94, 420, 492, 518.

Turnhout (Philibert), chantre, 24.

Turnhout. *Église;* prébendaire : Payen (Nicolas), 27.

U.

* **Uebeda**. Passage des soprani flamands, 174.

Utenhoven (Joan), chantre, 16, 17, 25, 31.

Utrecht. Fabricant de clavecins : Payen, 28.

V.

Vado (Jean de), Vaet ? maître de musique, 73, 74.

Vado (Juan), violoniste, 441.

Vado (Phelipe del), violoniste et cornetiste, 424, 430.

Valders (Francisco de), bassonet, 429.

Valderravano (Enriquez de), musicien ; œuvre, 445.

Valdiniero (Bernardino de), soprano, 415.

* **Valence**. *Cathédrale;* répertoire musical, 483. — Impressions musicales, 145, 451, 452. — Imprimeurs musicaux : Hagenbach (Pierre), 225 ; Hutz (Léonard), 225 ; Mey (Pierre Patria), 226 ; Palmaert (Lambert), 226. — Passage de la chapelle flamande de Philippe II, 54, 112.

Valenciennes. Berceau présumé de Bonmarché (Jean de), 71, 88. — Retraite probable de Bonmarché (Jean de), maître de chant et compositeur, 87.

Valencuela (Pedro de), compositeur ; œuvre, 468.

Valero (Leonardo), violoniste, 424.

* **Valladolid**. Basse de Flandre transformée, 196. — *Cathédrale;* maître de chapelle : Montanos (Francisco de), 458. — Œuvres de Rogier (Philippe), 214, 215. — Répertoire musical, 479, 480. — Clavecin réparé par Brebos (Jean), facteur d'orgues, 254. — Impression musicale, 444, 452, 453, 458, 459. — Imprimeurs musicaux : Cordova (Francisco-Fernandez) ; œuvre, 445 ; Merchan (Andres de), 227. — Mort d'Agricola (Alexandre), 527.

Valle (Lazaro del), chantre, 429.

VALMAKERE (Adrien), chantre, 25.
* **Valsain**. Voy. **La Granja**.
VALLIER (Antonio), chantre et contrabajo, 163, 168.
VAN ANTWERPEN (Gabriel), compositeur ? 492, 511.
VAN ASQUEN (Antoine), chantre, 84.
VAN BELLE (Jean-Risport), compopositeur, 492, 512.
VAN BRABANT (Hansken), soprano, 31.
VAN BURCHELOEN (Louis), soprano, 31.
VAN COUWENHOVEN. Voy. COUWENHOVEN.
VAN CUTSEM (Guillaume), chantre, 16, 17, 25.
VAN DALE (Martin), soprano, 90, 99, 101.
VAN DER BIEST (Martin), facteur de clavecins, 304, 305.
VAN DER ELST (François), facteur d'orgues, 292, 293.
VAN DER MEULEN (Servais), organiste, 243.
VAN EICK (Jacques), compositeur, 492.
VAN GEERAERDSBERGHE, organiste, 23.
VAN HASSELT (François), maître de chant, 512.
VAN HEYMISSEN (Louis), organiste, 110, 113, 166.
VAN HEYMISSEN (Philippe), compositeur, 492.
VAN HOVE. Voy. ORTO (DE).
VAN LOO (Mathias), chantre, 17.
VAN LOO (Liévin), soprano, 31.
VAN OS (Adrien Ahobbout ?), organiste, 344, 345.
VAN RICHOVEN (Pierre), chantre, 111.
VAN ROYE (Daniel), soprano, 112, 519.
VAN ROYE (Henri), soprano, 112.
VAN TROYEN (Côme), chantre et maître de chant, 6, 84 à 86, 99.
VAN TURNHOUT. Voy. TURNHOUT (DE).
VAN VLAENDEREN (Jean). Voy. FLANDER.
VAN WEERBEKE (Gaspard), dit *Gaspard*, compositeur, 543, 544.
VAN WOERST (Henri), organiste et facteur d'orgues, 31, 33, 40, 41, 55 à 58, 252, 255.
VAS (Antonio), chapelain-chantre, 429.
VASQUEZ, compositeur, 449 ; œuvres, 445, 447.
VASQUEZ (Francisco), instrumentiste, 477.
VERBONET, compositeur, 526, 527.
VERE (Juan), maître de chant, 456.
VERDELOT (Philippe), compositeur, 461, 492 ; œuvres, 362, 380, 447, 458, 479, 482.
VERDONCK (Corneille), chantre, 93, 94, 99, 109, 111, 117, 161, 168, 400, 411, 413 ; compositeur, 492, 510, 512 ; œuvres, 359. 376, 522.
VERDUGO (Sébastien Martinez), organiste, 404, 423, 424, 429.
VERMEULEN (Philippe), théorbiste, 416.
VERRYTH (Gio. Bat.), compositeur, 492, 512.
VENEGAS DE HENESTROSA (Loys), musicien ; œuvres, 445, 453, 454.
VENO (Carlos), chantre, 400, 411, 415.
VEYNTE (LAS), compositeur ; œuvres, 466, 467.
VIELLE, 199.
VICTORIA (Thomas-Louis), compositeur, 219, 436, 437 ; œuvres, 466 à 468.
VICTORINUS (Georgius), musicien, 488.
VILLAFANE (Ferdinando DE), chapelain-chantre, 423, 427.

VILLAIN (Florent), maître de chant, 30.
VINDERS (Gieroninus), compositeur; œuvres, 361, 379.
VIOLE, 12, 418, 424, 425, 427, 430, 432, 440, 444 à 448, 453, 454.
VIHUELA DE MANO, guitare, 451, 452.
VIOLA DA BRACCHIO, 324.
VIOLA DI GAMBA, 324.
VIOLAÇA, 448.
VIOLE A ARCHET, 189, 190, 311, 312, 318 à 320, 443.
VIOLICEMBALO. Voy. CLAVECIN A ARCHET.
VIOLIN, 448.
VIOLON, 189, 190, 312, 319, 424, 430, 440, 441, 448.
VIZÉE (Philippe), soprano, 78, 81.
VOET (Louis), maître de chapelle, 6.
VREDEMAN (Michel), compositeur, 492, 512.

W.

WAELRANT (Hubert), imprimeur musical et compositeur, 492, 503
WANLOO (Mathias), chantre, 16, 25, 31, 41, 42, 52, 80, 98, 101.
WAUTERS (Pierre), chantre, 111, 416.
WERRECOREN (Hermann-Mathias), compositeur, 492, 512.
WERT (DE). Voy. DE WEERT.
WESENBECK. Voy. GESENBECK.
WILCHE (Pedro), aussi VILCHE et BILCHE, instrumentiste, 440, 441.
WILLAERT, compositeur, 8, 62, 449, 450, 454, 461, 492; œuvres, 441 à 447, 458, 481.
WILLEMS (Jacques), maître de chant et compositeur, 492, 512.
WINANT (Frédéric), soprano, 111, 117, 118.
WINANT (Théodore). Voy. WYNANT.
WINKEL (Thomas), chantre, 483.
WINKELIO (Rolando), et WYNCKEL, chapelain-chantre, 400, 410. Voy. aussi DE VINGLE.
WITLOCKX (Guillaume), constructeur de carillons ; œuvres, 333 à 343.
WOELEMONT (Ludolphe), facteur d'orgues, 16, 17, 24, 25, 54, 55.
WOUTERS (Pedro), chantre, 116, 160, 168, 410, 411.
WREDE (Jean), chantre, 547 ; compositeur, œuvres, 455 à 457.
WREDE (Roland DE), organiste, 455.
WULFAERT, chantre, 545.
WULFRAN (Lupus ?), compositeur ; œuvres, 210, 211.
WYCART, campanologue, 331.
WYNANT (Théodore), chapelain-chantre, 160, 168, 400, 410, 413.

Y.

YDALGO (Juan), harpiste, 430.
YDIER (Pio). Voy. IDIER.
YNFANTAS (Hernando DE LAS), compositeur ; œuvres, 358, 374.
* **Ypes** ? l'assage des soprani flamands, 174.
Ypres. Berceau présumé de BONMARCHÉ (Jean DE), compositeur, 71 ; de LANGHEDUL (Mateo), facteur d'orgues, 412.
YSAAC (Henri), compositeur ; œuvres, 357, 360, 370, 378, 383.
* **Yuste**. *Couvent des Hiéronymites ;* séjour de CHARLES-QUINT, musicien, et de NÉPOTIS (George), chapelain-chantre, 44, 47.
Yvol. *Église ;* prébendaire : NAMUR (Jean DE), aliàs DUFON, chantre et compositeur, 417, 418.

ORDRE DES PLANCHES.

Pages.

1. Groupe de chanteurs de la fin du XVe siècle. — Église de Notre-Dame de Hal 13
2. Les trompettes de Philippe II, au cortège funèbre de Charles-Quint, en 1559. 34
3. « Pater peccavi, » motet à quatre parties de Pierre De Manchicourt. 63
4. La basse de Flandre, au XVIIIe siècle 196
5. Frontispice phototypé d'un recueil de six messes de Philippe Rogier, édité à Madrid, en 1598 216
6. Portrait phototypé de Damien Van Goes 235
7. Les orgues de Gilles Brebos. — Couvent de l'Escurial . . 285
8. Orgue portatif du XVe siècle. — Église de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles 296
9. Concert instrumental, vers la fin du XVIe siècle. . . . 324
10. Marques de Jean Couchet, facteur de clavecins à Anvers . 432
11. Géry De Ghersem aux obsèques de l'archiduc Albert, en 1621 421
12. « Nunca fué pena mayor, » chanson à trois parties, paroles de don Garcia Alvarez de Toledo, 1er duc d'Albe, musique de Juan Wrede 454

VIGNETTES, FACSIMILES ET MUSIQUE INTERLINÉAIRES.

		Pages.
1.	Signature de Marc Houterman	22
2.	Signature de Nicolas Payen	29
3.	Signature d'Henri Van Vorst	58
4.	Signature de Pierre De Manchicourt	64
5.	Signature de Jean De Bonmarchié	90
6.	Signature de Michel De Bocq	103
7.	Signature de George De la Hèle	122
8.	*Hummel* suédois	141
9.	*Langelegen* norwégien	201
10.	Ancien cither horizontal anglais	202
11.	Ancien cither horizontal anglais	202
12.	Signature de Philippe Rogier	207
13.	Monogramme de George Coci	220
14.	Signature de Jean Brebos	258
15.	Signature de Joseph Deysassy	299
16.	Marques de facteurs de clavicordes : I-G et I-G-F	303
17.	Canon musical : *Hoc mysterium*, de la Galice	408
18.	Signature de Mathieu Langhedul	412
19.	Signature de Corneille Verdonck	413
20.	*Vihuela de mano* à sept cordes	451
21.	Signature d'Ambroise De Cotes	475

ERRATA ET EMENDANDA.

Page 31, ligne 11 : « Roger De la Porte. » Lisez : « Robert De la Porte. »
» 43, » 12 : « Corneille Padrue. » Lisez : « Corneille Pudbrue. »
» 99, » 27 : « Vincent Boulant. » Lisez : « François Boulant. »
» 116, » 2 : « qui va fournir. » Lisez : « dont la famille va fournir. »
» 204, » 13 et 14 : « Abelen. » Lisez : « A Belen. »
» 352, » 27 : « tenus. » Lisez : « tenues. »
» 364 et 382, ligne 10 : « O altitudo deliciarum. » Lisez : « O altitudo divitiarum. »
» 382, ligne 17 : « Cibanis Deus. » Lisez : « Cibavit Deus. »
» 390, (sommaire), ligne 25 : « Du même. » Lisez : « de Luis Milan. » Ligne 26 : « du même. » Lisez : « Jean Bermudo. »
» 408, ligne 21 : « érigé. » Lisez : « tenu. »
» 445, » 8 : Rapprochez « Loiset » de « Piéton. » Ligne 9 : effacez « Lupus. »
» 483, » 1 : « Patrucci. » Lisez : « Petrucci. »
» 490, » 2 : « Compositions. » Ajoutez : « dont il faudra défalquer quelques doubles. »
» 549, » 26 : « s'entend. » Lisez : « il est vrai. » Ligne 9 : « les races flamandes et wallonnes. » Lisez : « les races flamande et wallonne. »

BINDING SECT. JUL 23 1965

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
106
N4S8
1867
t.8

Music

Straeten, Edmond Vander
La musique aux Pays-Bas
avant le XIXe siécle

S

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04516 5420